Digitized by Google

32267

LELAND STANFORD JUNIOR UNIVERSITY
ORGANIZED 1891

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

Digitized by Google

Digitized by Google

# Geschichte
der
# Poesie und Beredsamkeit
seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

---

Von
Friedrich Bouterwek.

---

Zweiter Band.

---

Göttingen,
bey Johann Friedrich Röwer.
1802.

# Geschichte

der

# Künste und Wissenschaften

seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

---

Von

einer Gesellschaft gelehrter Männer

ausgearbeitet.

---

Dritte Abtheilung.

## Geschichte der schönen Wissenschaften

von

Friedrich Bouterwek.

---

Zweiter Band.

---

Göttingen,

bey Johann Friedrich Röwer.

1802.

# Inhalt

des ersten und zweiten Bandes.

## Erster Band.

Einleitung in die Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit. Verhältniß der religiösen, gesellschaftlichen und litterarischen Einrichtungen des neueren Europa zur ästhetischen Cultur überhaupt. . . . S. 1-40

Erster Theil. Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit. In drey Büchern.

Erstes Buch. Vom Ende des dreizehnten, bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts.


Erinnerung an die Poesie der Troubadours Seite 45
Erste Cultur der italienischen Sprache . 47
Neue Versarten statt der antiken. Reime. = 49
Kurze Erwähnung der ältesten italienischen Dichter aus dem dreyzehnten J. H. = . 54
**Guittone von Arezzo** = = = 55
**Guido Cavalcanti** = = = = 58
**Cino von Pistoja. Dante Majano.** = 61
**Dante Alighieri.** Ausführliche Geschichte seines romanhaften Lebens und seiner Jugendgedichte = = = = = 61
Ausführliche Charakteristik der göttlichen Comödie = = = = = 88
Geistliche Sonette und Canzonen von Dante 132
Prosaische Schriften desselben. Das neue Leben. Das Gastmahl. Das Buch von der neueren Beredsamkeit. = = = = 133
Von Dante bis Petrarch. Commentare über die göttliche Comödie. Besondre Professur zur Erklärung dieses Gedichts. = = = 141
Verunglückte Lehrgedichte des **Cecco von Ascoli** und **Fazio degli Uberti** = = = = 143
**Petrarch.** Seine Geschichte = = 145
Charakteristik seiner italienischen Gedichte = 155
**Boccaz.** Seine Geschichte = = 170
Seine Gedichte. Die Theseide oder Amazonide. 181
Der Philostratus = = = 185
Das Nimfale Fiesolano = = 188
Die Amorosa visione = = 190
Der Admet = = = 191
Prosaische Schriften des Boccaz. Seine Romane. Der Philocopus = = 193


Die

Die liebende Fiammetta . . . Seite 202
Der Corbaccio . . . 204
Das Decameron . . . 206
Boccaz'ens Commentar über den Dante . . 215
Von Petrarch und Boccaz bis auf das Zeitalter des Lorenz von Medici. Extensive Fortschritte der ital. Poesie. . . . 216
Senuccio del Bene. Franceschino degli Albizzi. Buonaccorso di Montemagno . 218
Sacchetti. Seine Novellen. . . 218
Ser Giovanni. Sein Pecorone . 220
Cultur der burlesken Satyre in Italien. Pucci. 223
Ein Paar didaktische Versuche. Bonafede. Frezzi. . . . . 225
Dichterinnen. . . . 226
Verbreitung der neuen Poesie durch ganz Italien . 226
Petrarchisten aus der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Malpigli rc. . 226
Giusto de' Conti . . . 226
Anfang einer neuen Bänkelsängerei in Italien. Cieco d' Ascoli . . . . 228
Fortschritte der burlesken Satyre. Burchiello . 229
Alberti . . . . 233
Beförderung der italienischen Redekunst durch die Familie Medici . . . 234
Erste Versuche, die griechischen Sylbenmaße der italienischen Poesie anzupassen . 236
Preisaufgabe, die italienischen Dichter zu ermuntern . . . . 237
Lorenz von Medici. Seine Geschichte. Geist seines Zeitalters . . . 238
Gedichte des Lorenz von Medici . . 252
Sein Commentar über seine eigenen Gedichte . 264
Angelo Poliziano . . 268

Seine Stanzen . . . Seite 271
Sein Orpheus . . . 277
Die Brüder Pulci . . 282
Bernardo Pulci . . . 283
Luca Pulci . . . 284
Seine Stanzen . . . 285
Sein Ciriffo Calvaneo . . 287
Graduelle Ausbildung der romantischen Epopöe 291
Luigi Pulci . . . 296
Sein Morgante . . . 297
Bojardo . . . . 308
Sein verliebter Roland . . 313
Die Petrarchisten und einige andere Dichter und Dichterinnen aus dem Zeitalter des Lorenz von Medici . . . 317
Verbreitung der Herrschaft der Sonetten- und Canzonen-Poesie . . 318
Serafin . . . 319
Volkslieder. Barzelletten ꝛc. . . 325
Tebaldeo . . . . 327
Bernardo Accolti . . . 331
Sein Lustspiel: Virginia . . 334
Bernardo Bellinzoni . . 339
Gasparo Visconti. Pamfilo Sasso. Notturno 339
Antonio Fregoso . . 340
Benivieni. Seine Canzone von der göttlichen Liebe 341
Dichterinnen. Lucretia Tornabuoni. . 343

---

Zweiter

# Zweiter Band.

Zweites Buch. Von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts.

Erstes Capitel. Allgemeine Geschichte der poetischen und rhetorischen Cultur der Italiener in diesem Zeitalter . . Seite 5
Aesthetischer Gemeingeist in Italien . 6
Begünstigung aller schönen Künste durch die Großen des Landes . . . 10
Entstehung unzähliger litterarischen Gesellschaften oder Akademien . . . 15

Zweites Capitel. Geschichte der Poesie . 21
Ariost. Sein Leben . . 22
Ausführliche Charakteristik seines rasenden Roland 32
Seine Lustspiele . . . . 56
Seine Satyren . . . 64
Seine übrigen Gedichte . . 70
Trissin . . . . 72
Sein befreites Italien . . 75
Seine Sophonisbe . . . 81
Sein Lustspiel . . . 87
Rucellai . . . . 88
Sein Lehrgedicht: Die Bienen . . 89
Sein Trauerspiel: Rosmunde . . 93
Sein Orest . . . . 96
Alamanni . . . . 99
Sein Lehrgedicht vom Landbau . 102
Seine epischen Werke: Giron der Edle, und die Avarchide . . . 106

Die übrigen Gedichte Alamanni's . Seite 109
Sanazzar . . . 110
Sein Arkadien . . . 112
Seine übrigen italienischen Gedichte . . 116
Berni . . . 117
Charakteristik der bernesken Poesie . 121
Berni's Umarbeitung des verliebten Roland . 122
Seine komischen Sonette und Capitel . 126
Fortsetzung der Geschichte der italienischen Poesie vom Zeitalter Ariost's bis auf Torquato Tasso . . . 128
Lyrische Poesie. Die Cinquecentisten oder Petrarchisten des sechzehnten Jahrhunderts . . . . 129
Bembo . . . 130
Castiglione . . . 133
Molza . . . . 135
Guidiccioni . . . 140
Broccardo . . . . 141
Capello. Veniero . . . 142
Barbati. Costanzo . . . 144
Corso . . . . 145
Castelvetro. Caro. Della Casa. Bernardo Tasso 146
Dichterinnen. Vittoria Colonna . 147
Veronica Gambara . . . 149
Tullia Arragona. Gaspara Stampa, ꝛc. . 150
Kurze Erwähnung einer unübersehbaren Menge italienischer Sonette aus dem sechzehnten J. H. . 150
Geistliche Sonette des Gabriello Fiamma 152
Stanzen von Bembo ꝛc. . . . 154
Tansillo . . . . 155
Epische Poesie, nach Ariost . . 157
Bernardo Tasso und sein Amadis . 158

Nachahmungen der ariostischen Epopöe, von Pescatore ꝛc. ꝛ ꝛ ꝛ Seite 164
Mythologische Epopöen ꝛ ꝛ 165
Tansillo's geistliche Epopöe ꝛ ꝛ 165
Umarbeitung des verliebten Roland durch Domenichi. Fortsetzung von Agostini ꝛ ꝛ 166
Dramatische Poesie ꝛ ꝛ ꝛ 169
Lustspiele. Trennung der Kunstkomödie von der gelehrten ꝛ ꝛ ꝛ 170
Die Calandra des Cardinal Dovizio von Bibiena 171
Machiavell's Lustspiele ꝛ ꝛ ꝛ 173
Lustspiele Peter's des Aretiners ꝛ 176
Lustspiele von Grazzini, genannt der Lasca ꝛ 179
Cecchi ꝛ ꝛ ꝛ ꝛ 181
Gelli ꝛ ꝛ ꝛ ꝛ 182
Kurze Erwähnung mehrerer Verfasser italienischer Lustspiele aus dem sechzehnten J. H. ꝛ 183
Entstehung und Ausbildung der Kunstkomödie 184
Ruzzante Beolco ꝛ ꝛ ꝛ 187
Trauerspiele. Marco Guazzo. Cesari. ꝛ 188
Martelli ꝛ ꝛ ꝛ 189
Die Canace von Speroni ꝛ ꝛ 190
Die Orbecca von Cinzio Giraldi ꝛ 195
Dolce's Trauerspiele ꝛ ꝛ 195
Erwähnung einiger andern Verfasser italienischer Trauerspiele aus dem sechzehnten J. H. ꝛ 196
Romantisches Schäferdrama. Entstehung desselben. Beccari ꝛ ꝛ ꝛ 196
Satyrische Poesie. Zweierlei Arten ꝛ 197
Gelehrte Satyre. Ercole Bentivoglio ꝛ 199
Satyren von Alamanni und Nelli ꝛ 200
Sansovino's Sammlung ꝛ ꝛ 201
Burleske Satyre ꝛ ꝛ ꝛ 208

Geschichte Peter's des Aretiners . . . Seite 203
Seine Schriften . . . 208
Firenzuola . . . 210
Franco . . . 211
Grazzini, der Lasca . . . 212
Allgemeiner Charakter der burlesken Poesie der Italiener aus dem sechzehnten J. H. . . . 214
Folengo's Orlandino . . . 215
Desselben macaronische Gedichte . . . 215
Nachlese zu diesem Theile der Geschichte der Poesie 216
Torquato Tasso . . . 218
Seine Lebensgeschichte . . . 219
Allgemeiner Charakter seiner Poesie . . . 231
Seine lyrischen Gedichte . . . 233
Das befreite Jerusalem. Ausführliche Charakteristik desselben . . . 238
Tasso's Amynt . . . 252
Seine übrigen Gedichte . . . 256

Drittes Kapitel. Geschichte der schönen Prose . . . 260

Hindernisse der Entstehung der wahren Prose in der italienischen Litteratur . . . 261
Novellenprose . . . 263
Bandello . . . 263
Novellen von Firenzuola, Parabosco &c. . . . 265
Hekatomythen des Cinzio Giraldi . . . 266
Straparola . . . 269
Sansovino's Novellenlese . . . 271
Historische Prose. Machiavell . . . 272
Machiavell's Lebensgeschichte . . . 273
Charakteristik seiner Geschichte von Florenz . . . 277

**Guicciardini** . . Seite 283
Charakteristik seiner Geschichte von Italien . 286
**Bembo's** Geschichte von Venedig . 292
**Angelo de Costanzo's** Geschichte von Neapel . 295
**Adriani's** Geschichte seiner Zeit . . 297
Erwähnung einiger andern Historiker . 298
Didaktische Prose . . 298
**Machiavell's** politische Schriften . 299
Didaktische Prose in Dialogen. **Machiavell.** 303
**Baldassar Castiglione's** Hofmann . 304
**Bembo's** Asolanische Untersuchungen . 306
**Della Casa's** moralische Schriften . 307
**Varchi's** Vorlesungen . . 310
**Sperone Speroni** . . 312
Verzeichniß und Charakteristik seiner prosaischen Schriften . . . 315
**Torquato Tasso's** Abhandlungen und Dialogen 318
Oratorische Prose . . . 321
**Bartolomeo Cavalcanti's** Rede . 322
Politische Reden von **Della Casa** . 323
Desgleichen von **Speroni** und **Lollio** . 324
Unbedeutende Fortschritte der gerichtlichen Beredsamkeit . . . 325
Noch unbedeutendere der Kanzelberedsamkeit 326
Trauerreden, Lobreden rc. . 328
Briefstyl. Sammlungen italienischer Briefe aus dem sechzehnten J. H. . . 328
Briefe des Cardinals **Bembo** . . 329
Des Erzbischoffs **Della Casa** . . 330
**Bernardo Tasso's** Briefe . . 330
**Annibal Caro's** Briefe . . 331
Briefe **Peter's des Aretiners** . 332

Komische und satyrische Prose = Seite 333
Berni's Akademie = = 334
Niccolò Franco's Dialogen = = 334
Gelli's Dialogen = = = 336
Garzoni's Narrenhospital = = 337
Schwatzreden oder Cicalate = = 337

Viertes Kapitel. Geschichte der Poetik und Rhetorik = = = 338
Hindernisse der Entstehung der wahren Kritik in Italien = = = 339
Bembo's kritische Schriften = 342
Tolommei's Poetik = = 343
Erster kritischer Krieg in der italienischen Litteratur = = = 343
Castelvetro = = = 344
Caro's Uebersetzung der Rhetorik des Aristoteles 345
Varchi's Herkulanum = = 345
Speroni's kritische Schriften = = 345
Kritischer Krieg über Tasso's Jerusalem = 347

Drittes Buch. Von den letzten Decennien des sechzehnten J. H. bis auf unsre Zeit.

Allgemeine Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit dieses Zeitraums = = 351

Erstes Kapitel. Geschichte der Poesie = 355
Baldi. Seine poetischen Werke = = 356
Fabeln von Pavesi und Verdizotti = 358
Guarini = = = 358
Sein treuer Schäfer = = 359
Seine übrigen Gedichte = = 363

Schäfer=

Schäferdramen von andern Verfassern . . . Seite 364

Chiabrera . . . 365
Seine epischen Werke . . 367
Charakteristik seiner lyrischen Gedichte . 368

Tassoni . . . 374
Charakteristik seines Eimerraubs . 376
Bracciolini's epische Versuche . 382

Marino . . . 386
Allgemeine Charakteristik seiner Poesie . 389
Seine Idyllen . . . 392
Sein Adonis . . . 396
Entstehung der Oper . . 402
Rinuccini . . . 403
Die ersten komischen Opern . . 406
Erwähnung unbedeutender Trauerspiele . 408
Aehnliche Lustspiele . . . 410
Ein Lustspiel des Philosophen Bruno . 410
Michel Angelo Buonaroti der Jüngere . 414
Erwähnung einiger Marinisten. Achillini . 416

Testi . . . 419
Seine Oden . . . 420
Seine Trauerspiele und Opern . . 422
Mehrere komische Epopöen. Der Eselskrieg von Dottori . . . 424
Bocchini. Caporali . . 425
Lippi . . . 427
Gedichte in mehreren italienischen Dialekten . 428
Der Ritter Di Pers . . . 432
Melosio . . . . 432
Salvator Rosa . . . 433
Allgemeine Charakteristik der italienischen Poesie aus der zweiten Hälfte des siebzehnten J. H. . 437

Redi . . . Seite 438
Der poetische Hof der Königin Christine von Schweden in Rom . . . 440
Lemene . . . . 441
Guidi . . . . 443
Menzini . . . 445
Filicaja . . . . 448
Marchetti. Leers. Maggi. Zappi . 450
Dramatische Poesie. Trauerspiele von Gravina 451
Martello . . . . 452
Apostolo Zeno . . . 453
Ausführliche Charakteristik seiner Opern . 455
Epische Poesie. Fortinguerra . . 459
Erster Einfluß der englischen Poesie auf die italienische. Rolli . . . 464
Fortsetzung der Geschichte des italienischen Theaters 467
Fagiuoli . . . . 468
Die Merope des Marchese Maffei . 469
Nachahmungen der Merope . . 473
Trauerspiele von Conti . . 474
Chiari . . . . 474
Goldoni. Geschichte seiner projectirten Theater-Reform . . . . 477
Charakteristik seiner Lustspiele . . 480
Seine komischen Opern . . 483
Carlo Gozzi . . . 484
Charakteristik seiner Schauspiele . . 487
Höchste Stufe des italienischen Opernstyls. Metastasio . . . . 492
Charakteristik der Opern Metastasio's . 494
Summarische Uebersicht der neuesten Geschichte der italienischen Poesie . . . 499
Kaum übersehbare Menge von neuen Trauerspielen . 501

Preis-

Preisinstitut zu Parma Seite 501
Neue Lustspiele. Albergati 502
Ende des italienischen Theaters zu Paris 503
Frugoni. Mattei 504
Lehrgedicht von Riccoboni 505
Poetische Episteln von Algarotti 505
Gedichte von Gasparo Gozzi 506
Eine Eulenspiegeliade von zwanzig Verfassern 506
Fabeln von Roberti und Pignotti 507
Gedichte von Baretti, Bertola und vielen Andern 507
Improvisatoren 508

Zweites Kapitel. Geschichte der schönen Prose 509

Endschaft des Novellenstyls 509
Letzter Versuch, die italienische Prose altmodisch zu romantisiren. Loredano 510
Geringe Cultur der satyrischen Prose. Ferrante Pallavicino 512
Längere Dauer des guten Geschichtsstyls. Sarpi 513
Davila 514
Der Cardinal Bentivoglio 517
Nani 519
Denina 520
Gänzliche Vernachlässigung der didaktischen Prose bis ins achtzehnte J. H. 520
Abhandlungen von Gravina und Maffei 521
Nachahmung des didaktischen Styls der Franzosen 521
Algarotti's Abhandlungen 522
Bettinelli 523
Beccaria. Filangieri 523
Briefstyl. Loredano's Briefe 524

Briefe von Gasparo Gozzi . . 524
Desgleichen von Algarotti . . 525

Drittes Capitel. Geschichte der Poetik und Rhetorik . . . 525

Kritische Zänkerei über Tasso's Amynt. Jason de Nores . . . 526
Tassoni's Angriff gegen Petrarch . 526
Streit über den Styl Marino's und der Marinisten 527
Stiftung der Akademie der Arkadier. Crescimbeni . . . . 527
Crescimbeni's Geschichte der italienischen Poesie . 528
Gravina's kritische Schrift . . 531
Muratori . . . 533
Maffei. Quadrio. Fontanini . 535
Bettinelli. Algarotti. Arteaga . 536
Neuester Zustand der italienischen Kritik . 536

Beschluß der Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit. Recapitulation. Allgemeine Charakteristik der schönen Litteratur der Italiener . 538

---

Zweites

# Zweites Buch.

## Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit

von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

## Zweites Buch.

### Von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

Das goldne Zeitalter der italienischen Poesie und Beredsamkeit ist eins der merkwürdigsten in der Weltgeschichte. Damals kam mit dem völligen Untergange des Ritterthums die Umbildung der romantisch-rohen zu einer natürlicheren, freieren, und solideren Denkart größten Theils zu Stande. Der Geist der wilden Abenteuer verlor sich fast ganz und gar; aber nicht der Geist der großen Unternehmungen. Durch Politik nicht weniger, als durch kriegerische Thaten, suchten die Fürsten und die republikanischen Mächte ihren Staaten Consistenz zu geben, während sie zugleich gar nicht gleichgültig gegen Eroberungen wurden. Den Eroberern bahnten kühne Seefahrer neue Wege. Der päbstlichen Glaubensherrschaft entriß sich ein großer

 Theil

Theil des nördlichen Europa. Wohin man blickt, entdeckt man in diesem Zeitalter seltene Begebenheiten und seltene Menschen. Aber an ästhetischer Cultur übertraf damals Italien noch in einem höheren Grade, als vorher, die ganze übrige Welt. In Italien erhob sich mit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts das Kunstgenie, besonders in der Mahlerei und in der Architektur, zu einer Höhe der classischen Vollendung, die für alle Zeitalter musterhaft bleiben, und schwerlich jemals übertroffen werden wird. Nicht so groß war die Zahl der Dichter vom ersten Range, als die der Mahler und Baumeister; und noch weiter blieb hinter der Poesie die cultivirte Prose zurück. Aber die vortrefflichsten Werke der italienischen Redekunst des sechzehnten Jahrhunderts gehören zu den bewundernswürdigsten, deren irgend eine Litteratur sich rühmen kann; und der nicht verwerflichen sind nicht wenig. Von mittelmäßigen oder ein wenig über die Fläche der Mittelmäßigkeit hervorragenden Gedichten war Italien in diesem Jahrhundert so überschwemmt, daß der unbefangene Geschichtschreiber der ästhetischen Litteratur kaum weiß, wo er anfangen, und wo er aufhören soll, wenn er keinen der Dichter, die doch nicht ganz vergessen werden dürfen, übersehen, und auch nicht, nach dem Beispiel der italienischen Litteratoren, die unbedeutendsten Versificatoren registriren und sehr überflüssige Notizen von ihnen mühsam zusammentragen will. Je leichter man hier des Guten zu viel oder zu wenig zu thun Gefahr läuft, und je merkwürdiger in der Geschichte der Menschheit das Zusammentreffen so vieler Ursachen ist, durch welche die Neigung zur Poesie damals in Italien fast zur epidemischen Krankheit wurde, desto nöthiger ist es, den Nachrichten von den Verdiensten

der

der classischen sowohl, als der nicht ganz unbedeutenden Dichter und prosaisch beredten Schriftsteller dieses Zeitalters eine allgemeine Geschichte der ästhetisch-litterarischen Cultur der Italiener von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts voranzuschicken. Nach der allgemeinen Uebersicht der litterarischen Richtungen des italienischen Geistes und Geschmacks in dieser merkwürdigen Zeit wird dann doch noch die Geschichte der prosaischen Beredsamkeit von der Geschichte der Poesie getrennt werden müssen, obgleich die italienische Prose ihre Cultur auch im sechzehnten Jahrhundert großen Theils berühmten Dichtern verdankt. Die Geschichte der Poetik und Rhetorik desselben Zeitalters, soviel davon zur italienischen Litteratur gehört, mag dann dieses zweite Buch beschließen.

## Erstes Capitel.

### Allgemeine Geschichte der poetischen und rhetorischen Cultur der Italiener von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

Italien wurde im sechzehnten Jahrhundert das Land des Kunstgenies und des guten Geschmacks vorzüglich durch die glückliche Thätigkeit der seltensten Talente. Aber alle Umstände vereinigten sich auch, diese Talente zu wecken und zu beleben. Der ästhe-

tische Gemeingeist, der damals in Italien herrschte, mußte so mächtig wirken, wie er wirkte, weil erstens das Kraftgefühl der italienischen Nation, die zu jener Zeit die munterste und cultivirteste in der Welt war, durch den politischen und kirchlichen Zustand Italiens fast ganz auf ästhetische Thätigkeit beschränkt ward, und weil zweitens die Liebe zum Schönen unter den italienischen Fürsten und Herren zur Modetugend wurde.

I. Der allgemeine Zustand Italiens im sechzehnten Jahrhundert erlaubte den Italienern kein verständiges Streben nach politischer Größe, und reizte noch weniger zur Empörung gegen die geistliche Herrschaft des Pabstes.

Schon in den vorigen Jahrhunderten hatten die unaufhörlichen Revolutionen in den italienischen Republiken und die Streitigkeiten, in welche diese Republiken bald unter einander, bald mit dem Pabst und den italienischen Fürsten verwickelt waren, auswärtige Mächte gereizt, sich eroberungssüchtig in die Angelegenheiten der Italiener zu mischen. Aber keine von jenen Mächten war in sich selbst consistent genug, um sich in Italien zu behaupten. In Neapel und Sicilien herrschten zwar Könige von normännischem Stamm; aber diese waren schon zu Italienern geworden; und das ganze übrige Italien hatte einheimische Fürsten und Regenten. Was diese, wenn gleich mit französischer oder östreichischer Hülfe, unter einander zu verhandeln hatten, war immer noch in einem gewissen Sinne Nationalsache der Italiener. Aber seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts waren die italienischen Fürsten und Republiken gewöhnlich nur Alliirte

liirte der Spanier und Oestreicher, oder der Franzosen, die in Italien unmittelbar für den Vortheil ihrer eignen Monarchen fochten. Schon in dem Kriege gegen Venedig, das dem Kaiser Maximilian I. so furchtbar schien, daß er durch die Ligue zu Cambray im Jahr 1508 die Könige von Frankreich und Arragonien, und noch dazu den Pabst und mehrere italienische Fürsten zu Hülfe rufen zu müssen glaubte, war der Triumph einer der auswärtigen unter den verbündeten Mächten das deutlich genug gesteckte Ziel. Venedig entging dem Verderben durch seine Energie, seine Politik und ein seltenes Glück. Aber der Werth einer Eroberung in Italien war nun entschieden in den Augen des unternehmenden Königs Franz I. von Frankreich. Kaiser Carl V., durch den die spanische und die östreichische Monarchie zu einer ungeheuern Macht vereinigt wurden, vertheidigte das Herzogthum Mailand, auf das der König Franz Ansprüche machte, zum Schein für die Familie Sforza, im Grunde aber nur gegen Frankreich. Der blutige Krieg, den beide Monarchen in den lombardischen Ebenen führten, ließ die Italiener ihre politische Ohnmacht zum ersten Male tief empfinden. Sie mußten zusehen, wie Kaiser Carl Mailand nach dem Tode seines letzten Herzogs für sich behielt. Sie mußten die Demüthigung erleben, daß selbst das heilige Rom von östreichischen und spanischen Soldaten, die den Souverain des Kirchenstaats als den Feind ihres Kaisers bekriegten, während sie ihn als den Statthalter Christi nach wie vor verehrten, mit Sturm eingenommen und geplündert wurde. Auch Neapel wurde abwechselnd von Franzosen und Spaniern bestürmt. Nach solchen Katastrophen mußte den italienischen Patrioten, die an der Ehre einer selbstständigen und re-

spectablen Macht in ihrem Vaterlande Theil zu nehmen wünschten, die letzte Hoffnung sinken. Der subalterne Patriotismus, der jedem Bürger und Unterthan eines Ländchens für dieses Ländchen übrig blieb, konnte liberalen Gemüthern nicht genügen. Indessen war die Nation in einem enthusiastischen Schwunge. Was also noch von Nationalgefühl in Italien war, mußte absterben, oder es mußte eine andre Richtung nehmen. An freier Cultur des Geistes übertraf Italien schon im funfzehnten Jahrhundert alle übrigen Länder. Die Superiorität des italienischen Kunstgenies wurde selbst von den französischen und spanisch-deutschen Eroberern anerkannt und geehrt. Dahin also strebte nun gewaltig der Nationalgeist der Italiener, durch freie Thätigkeit und schwelgerischen Genuß in den Freuden der Kunst und Wissenschaft sich schadlos für die Opfer zu halten, die ihr Ehrgefühl in allen Staatsverhältnissen den ausländischen Herrschern bringen mußte. Die Männer, deren Genie für Kunst und Wissenschaft entschieden war, würden freilich auch ohne diese Ermunterung den Weg gegangen seyn, auf den die Natur sie führte; aber sie würden dann auf diesem Wege nicht so ihre Zeitgenossen mit sich fortgerissen haben, wie es ihnen in ihrem Vaterlande gelang. Vom ästhetischen Mitgefühl der ganzen Nation gleichsam getragen, wurden sie der Stolz ihres Vaterlandes, nicht bloß einer Schule von Kennern und Dilettanten.

Aber dieser ästhetische Gemeingeist der Italiener würde sich dennoch schwerlich mit seiner ganzen Kraft entwickelt haben, wenn die kirchliche Reformation, die dem päbstlichen Reiche damals mehrere der einträglichsten Provinzen entriß, auch in Italien Glück gemacht

gemacht hätte. Dann würde man auch dort, erhitzt von theologischem Sectengeist, über die Freuden des Geistes als über eine sehr entbehrliche Nebensache hinausgesehen haben. Aber dahin konnte es in Italien nicht kommen. Das Interesse der Italiener war zu fest an das ihres geistlichen Monarchen geknüpft. Die Schätze, die diesem Monarchen aus dem größten Theile von Europa zuströmten, verbreiteten, wenn auch keinen dauerhaften, doch einen sehr erfreulichen Wohlstand durch den Kirchenstaat; und die übrigen italienischen Staaten zogen mehr oder weniger Vortheil von den Summen, die durch die vielen Fremden, deren Besuche dem heiligen Vater oder heiligen Oertern galten, in Umlauf gesetzt wurden. Ueberdieß mußte sich ganz Italien im Glanze des römischen Hofes gefallen. Bald aus diesem, bald aus jenem italienischen Staate erhob sich ein glücklicher Priester auf dem päbstlichen Thron; aber nie ein Ausländer. Auch empfahl sich der Katholicismus mit seinen Reizen für die Phantasie weit mehr zu einer Religion für Italiener, als der Protestantismus mit seiner kritischen Kälte. Italien blieb also dem Pabste treu; und eben diese Treue erhielt und beförderte den Flor der schönen Künste. Die Mahler und Architecten arbeiteten fröhlich, wie im alten Griechenland, für eine Religion, die mit Geschmack zu glänzen nicht unter ihrer Würde hielt, und deren Vorsteher das Künstlerverdienst ehrten und belohnten. Die Dichter konnten dieser Religion nicht so unmittelbar nützen. Sie hatten zu viel Geschmack, um durch christliche Poesie die Kirche verherrlichen zu wollen. Geistliche Gedichte waren auf's höchste eine überflüssige Zugabe zu den Werken der besseren Dichter. Aber die Kirche war dafür auch gegen alle weltlichen Freiheiten, die sich die Dichter in ih-

ren Versen nehmen mochten, so nachsichtig, daß Pabst Leo X. selbst eine muthwillige Gesellschaft von Versificatoren und Schauspielern aus Siena an seinen Hof berief und sich weltlich bis zum öffentlichen Aergerniß mit ihnen ergetzte. Die katholische Kirche war damals, wenn man nur ihre Dogmen ruhen ließ und ihre Gebräuche mitmachte, toleranter, und, verglichen mit der protestantischen, die sich durch strenge Kirchenzucht auszeichnen wollte, nur gar zu milde. Gesegnet mit dem heiligen Kreuze, dachte man in Italien auf nichts so angelegentlich, als auf heiteren, besonders auf geistreichen und in Witz und Laune, wie in sinnlicher Fröhlichkeit ausschweifenden Lebensgenuß. Bei dieser Stimmung des Publicums fand vor allen übrigen Künsten die Poesie, als die gefälligste Begleiterin aller Freuden, die meisten Liebhaber und Gönner.

II. Nie haben aber auch die Fürsten und Herren eines Landes für schöne Kunst und Litteratur mehr gethan, als die italienischen Großen im sechzehnten Jahrhundert.

Unter den Päbsten zeichnete sich besonders Leo X. als Freund und Beförderer der italienischen Nationalpoesie aus. Er war ein Sohn des Lorenz von Medici. Aus dem väterlichen Hause brachte er die Liebe zu den Künsten, die seinen Namen verewigt haben, auf den geistlichen Thron. Das Genie seines Vaters hatte er nicht geerbt; aber sein Unternehmungsgeist und sein Ehrgeiz, vereinigt mit seiner Macht, rissen ihn hin, als seine Schatzkammer leer wurde, seinem Kunstgeschmacke selbst die Ruhe der Kirche aufzuopfern. Die Religionstrennung, zu der er durch seinen einträglichen Ablaßhandel die nächste Veranlassung

sung gegeben hatte, störte indessen den Flor der Künste und der Litteratur, deren berühmtester Gönner er war, auf keine Art. Seine vaticanische Basilica und seine St. Peterskirche begeisterten die Architekten, wie die Gemählde, die ihm Raphael, Michel Angelo und Tizian geliefert hatten, die Mahler seiner Zeit. Von Dichtern und Reimern war er während seiner ganzen Regierung wie belagert; und nie ließ sich auch ein Pabst so zur fröhlichen Unterhaltung selbst mit Lustigmachern herab, wenn sie nur Verse machen konnten. An der Tafel dieses Nachfolgers des heil. Petrus strömten zu den köstlichsten Weinen und den ausgesuchtesten Speisen lustige Verse, die von ihren Verfassern recitirt wurden. Der komischen Poesie war Pabst Leo X. vorzüglich geneigt. Deßwegen lud er auch die komische Gesellschaft von Siena, die sich selbst nach damaliger Sitte mit einem spaßhaften Namen die Congregation der Ungeschlachten (*Congrega de' Rozzi*) nannte, an seinen Hof. Von diesen Ungeschlachten wurden damals die neuesten und besten Lustspiele im Vatican vor dem Pabste aufgeführt; und unter diesen Lustspielen hatte das berühmteste, die Calandra, einen Geistlichen, der in der Folge Cardinal wurde, zum Verfasser.

Die Päbste nach Leo X. opferten zwar nicht das Interesse und die Würde der Kirche ihrem Kunstgeschmacke auf; aber mehrere von ihnen waren nicht unthätige Gönner der Künste. Clemens VII. ehrte und belohnte Dichter und Gelehrte. Sanazzar und Berni standen bey ihm in Ansehen. Nur seine Streitigkeiten mit dem Kaiser Carl V. setzten ihn außer Stand, die Musen länger zu begünstigen. Als Rom im Jahr 1527 von den kaiserlichen Truppen geplündert und der Pabst in der Engelsburg belagert

wur-

wurde, sprengte dieses unglückliche Ereigniß die Künstler und die Gelehrten, die von der Partei des Pabstes waren, auf einige Zeit aus einander. Aber damals war schon wieder ein Mediceer da, der sich in Rom der verscheuchten Musen annahm. Der Cardinal Hippolyt von Medici, natürlicher Sohn Julians, eines der drei Söhne des Lorenz, nahm an seinem Privat-Hofe über drei hundert Individuen auf, die sich der Poesie oder der Gelehrsamkeit gewidmet hatten. Er selbst machte seinen Vers. Unter andern übersetzte er in reimlosen Jamben das zweite Buch der Aeneide. Nach seinem und Clemens VII. Tode versammelten sich die Gelehrten in Rom um den Pabst Paul III; und unter den vorzüglichen Köpfen, die dieser, besonders der Philosophie und den höheren Wissenschaften gewogene Pabst zur Cardinalswürde erhob, hatte sich Pietro Bembo auch als Dichter und prosaisch beredter Schriftsteller in seiner Muttersprache ausgezeichnet. Und so fuhren durch das ganze sechzehnte Jahrhundert, wenn gleich nicht alle Päbste, doch die meisten, und neben ihnen mehrere Cardinäle fort, mit der Litteratur überhaupt auch die Nationalpoesie zu ehren und zu befördern.

Mit den geistlichen Großen wetteiferten als Musenfreunde die weltlichen. Der fürstlichen Häuser in Italien waren damals weit mehr, als jetzt; und an allen Höfen gehörte die Achtung der Poesie zum guten Ton. Welches fürstliche Haus damals für die Wissenschaften und Künste überhaupt das Meiste gethan hat, scheint den italienischen Litteratoren deßwegen schwer zu entscheiden, weil einige dem Hause der Mediceer in Florenz, andre den Herzogen von Ferrara den Preis zuzuerkennen geneigt sind.

Aber

Aber wenn in Florenz, seitdem das Haus der Mediceer zur großherzoglichen Würde erhoben war, für die Wissenschaften und Künste überhaupt mehr gethan wurde, als in Ferrara, so wurde doch Ferrara das Athen der italienischen Poesie. Dort vollendeten Ariost und Tasso unter besonderer Begünstigung der Fürsten ihre epischen Meisterwerke. Dort erhob sich das italienische Drama zu der höchsten Stufe, die es je erreicht hat und von der es nachher sogleich wieder zurücksank, als ob seine Veredelung auf Ferrara eingeschränkt gewesen wäre. Alfons I., Herzog von Ferrara aus dem Hause Este, ließ sich während seiner dreissigjährigen Regierung durch die Kriege und politischen Unruhen, in die er fast unablässig verwickelt war, nicht abhalten, große Summen aufzuwenden, um nach Ariosts Ideen das prächtigste Schauspielhaus der damaligen Zeit zu erbauen. Er selbst nahm sich Ariosts an, als dieser Dichter die Gunst seines bisherigen Gönners, des Cardinals Hippolyt von Este, eines Bruders des Herzogs, verloren hatte. Unter Herkules II., dem Sohne und Nachfolger des Herzogs Alfons I., erhielt sich das Theater zu Ferrara in seinem Flor, und alle Musenkünste wurden von ihm begünstigt. Er machte Verse, indessen seine Gemahlin Renate, Tochter des Königs von Frankreich Ludwigs XII. lateinische und griechische Autoren las und ihre Töchter Lucretia und Anna zu denselben Studien anhielt. In seine Fußtapfen trat wieder sein Sohn Alfons II. Ihm widmete Torquato Tasso zum Dank für die ausgezeichnete Aufnahme, die er am Hofe zu Ferrara gefunden hatte, das befreiete Jerusalem. Ohne dringende Ursachen würde sich auch dieser liberale Fürst nicht entschlossen haben, den Dichter, den er ehrte, wegen ei-

ner

ner Uebereilung, von der unten weiter die Rede seyn wird, eine Zeitlang als einen Arrestanten zu behandeln.

Nächst der fürstlichen Familie von Este zu Ferrara zeichnete sich unter den italienischen Großen, die als Gönner und Dilettanten der Poesie berühmt waren, keine mehr aus, als die Familie Gonzaga. Francesco Gonzaga, der vom Jahr 1484 bis 1519 als Marggraf von Mantua regierte, wurde zugleich zu den Helden und zu den Dichtern seiner Nation gezählt. Friedrich, der erste Fürst aus dieser Familie, der den Titel eines Herzogs von Mantua annahm, wetteiferte mit den Herzogen von Ferrara in fürstlicher Begünstigung des Theaters. Der Herzog Vincenz von Mantua war einer der wärmsten Bewunderer und einer der thätigsten Freunde des Torquato Tasso. Eine andre Linie der Familie Gonzaga herrschte in Sabionetta, und noch eine andere in Guastalla; und auch unter den Fürsten dieser beiden Linien waren mehrere zu ihrer Zeit als Dichter berühmt. Vespasian Gonzaga, Herzog von Sabionetta, wollte nicht unter den Großen zurückbleiben, die ansehnliche Schauspielhäuser erbauen ließen. Ferrante II., Herzog von Guastalla, wollte als Verfasser eines dramatischen Schäfergedichts mit Torquato Tasso selbst wetteifern. Curzio Gonzaga, auch ein Zeitgenoß des Torquato Tasso, schrieb ein Heldengedicht, ein Lustspiel und viele andre Verse. Auch Luigi Gonzaga, wegen seiner Bravour der Rodomont genannt, machte artige Stanzen.

Bei einer solchen Denkart der Fürsten mußte der italienische Adel, der schon seit dem vorigen Jahrhundert durch litterarische Cultur sich auszuzeichnen suchte,

in seiner Liebe zu den Wissenschaften und zu der Poesie noch enthusiastischer werden. Die berühmtesten und die meisten italienischen Dichter des sechzehnten Jahrhunderts waren aus adlichen Familien; und wer in großen Häusern nicht selbst Verse machte, ehrte doch die Dichter und war stolz darauf, von ihnen geehrt zu werden. Auch die Damen vom ersten Range machten, wenn sie konnten, wenigstens Canzonen und Sonette. Besonders glänzt unter diesen Damen die edle Vittoria Colonna, die durch zärtliche Anhänglichkeit an ihren als Helden und als Freund der Wissenschaften merkwürdigen Gatten, den Marquis Davalos von Pescara, eben so berühmt wurde, als durch ihre Gedichte, deren unten weiter gedacht werden wird.

III. Die durch alle Stände verbreitete Liebe zur Poesie veranlaßte denn auch die Entstehung der vielen litterarischen Gesellschaften oder Akademien, in denen die Cultur der Nationalpoesie eine Hauptbeschäftigung war, und die weder in einem andern Lande, noch in einem andern Zeitalter in solcher Menge ihres gleichen gefunden haben.

Die älteste dieser Akademien war vermuthlich die von dem Litterator Pomponio Leto zu Rom gestiftete. Schon gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts war sie im Flor. Ihre glänzendste Periode war die Zeit der Regierung des Pabstes Leo X. Damals gehörten fast alle vorzüglichen Köpfe unter den Schriftstellern, die sich in Rom aufhielten, zu dieser Akademie. Bald in dem Hause eines ihrer angesehenen Gönner, bald in einem Garten oder Lustwäldchen kamen sie zusammen, lasen einander Verse und Abhandlungen vor, disputirten darüber, und feyerten

den Rest der Zeit an gut besetzten Tafeln, wo auch der Wein nicht gespart wurde. Nach der Plünderung Roms im Jahr 1527 scheinen sich die Mitglieder dieser Gesellschaft nicht wieder zusammengefunden zu haben. Aehnliche Akademien aber entstanden bald darauf mehrere in Rom und auch in den übrigen italienischen Hauptstädten.

Die specielle Geschichte dieser Akademien hat den Fleiß italienischer und deutscher Litteratoren mehr als hinlänglich beschäftigt [a]). Einige Notizen von den vielen, die sich darüber ohne Mühe zusammentragen lassen, mögen hier genug seyn, um zu zeigen, was für eine Art von litterarisch-ästhetischem Gemeingeist und Parteigeist damals in Italien herrschte.

Schon in der römischen Mutter-Akademie, die bis zur Plünderung Roms bestand, beliebten die Mitglieder mit den Statuten und der ganzen Einrichtung der Gesellschaft zu tändeln. Wenigstens zum Scherz ahmten sie zuweilen die Formen der altrömischen Republik nach, hielten Comitien, wählten einen Dictator, und was des Spiels mehr war. Diese Art von Tändelei wurde in den folgenden Akademien bald weiter und zuletzt, vermischt mit Pedantismen, bis zu einer solchen Abgeschmacktheit getrieben, daß man kaum begreift, wie der Witz der Italie-

a) Sehr gut ist ihre Geschichte erzählt von Tiraboschi, Storia della lett. Ital. Tom. VII part. I. p. 112 etc. Da findet auch Jeder, wem es um umständlichere Notizen zu thun ist, hinreichende Nachweisung. — Wer damit noch nicht zufrieden ist, findet bei Quadrio, Storia e rag. d'ogni poësia, durch das ganze Werk, Unterhaltung vollauf.

liener im Jahrhundert Ariosts und Tasso's sich so kindisch verirren konnte. Die litterarische Gesellschaft, die der Sonettensänger Claudio Tolommei unter dem Patronat des Cardinals Hippolyt von Medici stiftete, nannte sich mit einem Prachtnahmen die Akademie der Tugend. Die Mitglieder betitelten einander gewöhnlich Väter, oder auch wohl tugendhafte Väter. Ihr Präsident hieß ihr König; und eines ihrer nicht unbedeutenden Mitglieder, Annibal Caro, fand den Scherz nicht unter der Würde eines tugendhaften Vaters aus dieser Gesellschaft, zur Gratulation eines ihrer Könige, aus dessen Gesicht eine ungewöhnlich große Nase hervorsprang, eine Lustrede von den Nasen zu schreiben [b]). Bald nachher gehörte es zum guten Ton aller italienischen Akademien, sich selbst einen phantastischen oder läppischen Spitznahmen zu geben und in der Abgeschmacktheit dieser Titel mit einander zu wetteifern. In Bologna entstand eine Akademie der Hitzigen (ardenti); in Ravenna eine Akademie der Ungestalten (informi), eine der Schattenreichen (ombrosi), und eine der Wilden (selvaggi). In Cesena versammelten sich auf einen ähnlichen Fuß die Verbesserten (riformati), in Faenza die Verirrten (smarriti), in Foligno die Neugestärkten (rin-

b) *Diceria de' Nasi* ist der italienische Titel. Fast scheint das Maaß der Nasen bei der Wahl eines Königs dieser Tugendhaften öfter den Ausschlag gegeben zu haben. Denn unter den verrufenen Schriften Peters des Aretiners befindet sich eine ähnliche Diceria de' Nasi al Sesto *Rè della Virtù*, detto Nasone. Vielleicht sind aber auch beide Reden an einen und denselben Ehrenmann gerichtet.

(rinvigoriti), in Perugia die Geschüttelten (scossi), die Eintönigen (Unisoni) und die Unsinnigen (insensati); in Spoleto die Stumpfen (ottusi), in Urbino die Betäubten (assorditi); und so hatte am Ende fast jedes Winkelstädtchen Italiens in seinen Mauern eine solche Verbrüderung, oder gar mehrere, die den übrigen in der Ehre eines geist- und sinnlosen Aushängeschildes nichts nachgaben.

Am meisten haben sich unter allen diesen Akademien in Andenken erhalten die der Ungeschlachten (Rozzi) und die Akademie von der Kleie (della crusca). Wie jene, die zu Siena ihren Sitz hatte, unter der besondern Begünstigung des Pabstes Leo X. in Rom das komische Theater in Aufnahme brachte, ist schon oben erzählt. Die Akademie von der Kleie bildete sich zu Florenz im Jahr 1582, nachdem schon manche andere Akademie dort entstanden und wieder eingegangen war. Das meiste Verdienst um ihre Einrichtung erwarb sich der Ritter Lionardo Salviati. Sie ist in der Geschichte der Philologie unvergeßlich geworden durch ihr großes Wörterbuch, das aber erst im folgenden Jahrhundert (1612) erschien. Im sechzehnten Jahrhundert gehörten die Litteratoren von dieser Akademie zu den eifrigsten unter den Recensenten, die dem empfindlichen Torquato Tasso durch ihren Tadel seine Tage verbitterten.

Wollen wir Alles, was die kaum übersehbare Menge von litterarischen Gesellschaften des sechzehnten Jahrhunderts in Italien zur Bildung des Geschmacks in der Poesie und Beredsamkeit beigetragen haben, in einem Urtheile zusammen fassen, so ist nicht zu leugnen, daß sie zur Erhaltung des litterarischen Enthu-

sias-

siasmus und zur Verbreitung der poetischen Lectüre unter allen Ständen nicht wenig mitwirkten; aber gestehen muß man dann auch, daß nur wenige Individuen unter den unzähligen Mitgliedern dieser Akademien gesunden Geschmack genug hatten, um den übrigen zu Führern zu dienen; und diese wenigen mußten sich, statt das Publicum zu bilden, als Akademiker nach ihrem Publicum bequemen, weil fast Jedermann in Italien, der zum lesenden Publicum gehörte, auch Mitglied einer Akademie war. Die Menge dieser litterarischen Institute hatte das Gute, daß keine solche Verbrüderung herrisch den Ton angeben und den Geschmack despotisiren konnte. Aber eben diese Menge von Akademien verhinderte das gesellschaftliche Zusammenwirken mehrerer vorzüglichen Köpfe auf einen Punkt. Eben dadurch, daß der Akademien so viele wurden und daß fast Jedermann, wer Geschmack haben wollte, sich in eine solche Gesellschaft aufnehmen ließ, hörte der Unterschied zwischen ihnen und dem Publicum so gut wie ganz auf. Es gab im Grunde kein Publicum, außer den Mitgliedern der Akademien. Und auch dieß hätte überwiegende Vortheile zur Bildung eines freien und doch sichern Geschmacks in Italien haben können, wenn man damals, als die Akademien entstanden, schon eine classische Litteratur gehabt hätte. Aber außer Dante, Petrarch und Boccaz gab es, als das Akademienwesen anfing, noch immer keinen italienischen Dichter, dem ganz Italien unbedingt huldigte. Angelo Poliziano und Lorenz von Medici hatten bei weitem kein so großes Publicum, als die Sonettenklimperer Serafin, Tebaldeo und ihre Collegen. Die Epopöen Bojardo's und Pulci's wurden von einer Partei als Meisterwerke angestaunt, während die Gegen-

genpartei zu arm an kritischen Gründen war, um ihren Tadel rechtmäßig zu vertheidigen. Mit einem Worte, der Geschmack des großen Publicums war, als die Akademien entstanden, noch zu unreif, und die Kritik selbst unter den besseren Akademikern noch zu weit zurück, als daß sie zur Veredelung des Nationalgeschmacks, oder wohl gar zur Bildung des Genies selbst, etwas Sonderliches hätten beitragen können. Statt der Vernunft leitete sie der Uebermuth. Die gelehrten Gesellschaften sollten zugleich lustige Brüderschaften seyn. Der komische Witz der damaligen Zeit war aber besonders noch ungebildet. So entstanden und behaupteten sich die läppischen und possenhaften Namen und Formen dieser Akademien; und kein Ariost und kein Tasso durften dagegen etwas erinnern. Durch das Studium der alten und der wenigen unter den neueren Dichtern, die schon ein classisches Ansehen hatten, und noch mehr durch sich selbst, nicht durch den Einfluß des Geschmacks oder der Grundsätze einer Akademie gebildet, fanden die Dichter, die das sechzehnte Jahrhundert zur guten Zeit der italienischen Redekunst machten, die rechten Wege; und diesen Dichtern trat mancher kleinstädtische Akademiker, der den Kunstrichter spielte, um so kecker in den Weg, weil er sich auf seine kritische Brüderschaft stützte. Wären die Akademien im folgenden Jahrhundert entstanden, als die Kritiker, wenn von classischen Werken die Rede war, nicht mehr fast allein ihre Zeitgenossen und also nicht mehr fast alle parteiisch richteten, so würden sie weit mehr genützt haben. Aber der Geist, der ihnen von ihrer Entstehung an eigen war, erlosch auch im folgenden Jahrhundert nicht eher, als bis sie selbst eine nach der andern eingingen.

Zwei=

## Zweites Capitel.

### Geschichte der Poesie.

Noch immer hatte Italien keinen neueren Dichter, der an Fülle des Genies mit Dante, und an Zartheit und Adel des Geschmacks mit Petrarch zu vergleichen gewesen wäre. Aber schon in den letzten Jahren des funfzehnten Jahrhunderts erschienen die ersten Versuche Ariost's, des Dichters, der noch jetzt bei den Italienern vorzugsweise der göttliche heißt. Er heißt so, nicht nur weil sein reiner Geschmack so selten wie sein Genie, sondern weil er überdieß noch ganz und gar ein Dichter nach italienischer Sinnesart war. Mit ihm muß die Geschichte der guten Zeit der italienischen Redekunst anfangen.

### Ariost.

Ariost's Leben ist nicht romantisch, wie das Leben des Dante und Petrarch. Die Zeit, wo der Dichter, ohne verkannt zu werden, nicht von dem Menschen, und dieser nicht von jenem geschieden werden konnte, diese Zeit des Standes der Unschuld der Poesie, nahte sich in Italien schon ihrem Ende. Die Dichter lernten sich mehr als Künstler fühlen. Die Brüder Pulci und Graf Bojardo hatten schon ihre Phantasienwelt von der Welt, in der sie lebten, ganz getrennt. Und

 gerade

gerade damals, als die Werke dieser Epopöendichter durch ihre Neuheit die Aufmerksamkeit des Publicums vorzüglich reizten, empfand Ariost zuerst seine Bestimmug c).

Lodovico Ariosto wurde geboren im Jahr 1474 zu Reggio in der Lombardei. Sein Vater war damals Commendant dieser Stadt, die im Gebiete des Herzogs von Ferrara lag. Seine Familie gehörte zu dem Adel des Landes. Der junge Ariost erhielt die Erziehung eines Mannes von Stande. Schon als Knabe zeichnete er sich durch sein Talent und durch litterarische Kenntnisse aus. Eine lateinische Rede, die er bei der Eröffnung der Lehrstunden hielt, machte zuerst aufmerksam auf ihn. Bald darauf dramatisirte er die Geschichte des Pyramus und der Thisbe in italienischen Versen. Aber sein Vater wollte einen tüchtigen Juristen in ihm heranwachsen sehen. Lange überwand der junge Mann den Widerwillen, den er gegen die juristischen Studien fühlte, bis sein Vater selbst verständig genug war, ihn seinem eignen Geschmacke zu überlassen d). Er ging nun nach Rom und beschäf-

tig-

c) Einen brauchbaren Auszug aus den vielen Lebensbeschreibungen Ariosts enthält die *Vita di Lodovico Ariosto, e dichiarazioni al Furioso* von Gaetano Barbieri, gedruckt zu Ferrara 1773. Wer damit den Artikel Lodovico Ariosto bei Mazzucchelli verbindet, kann, wenn es ihm nicht um Particularien besonders zu thun ist, die übrigen Biographen Ariost's entbehren. Ariost selbst erzählt die Geschichte seiner ersten litterarischen Bildung in der sechsten seiner Satyren.

d) Daß er in der Folge aber seine juristischen Studien Possen (ciancie) nannte, werden ihm die Juristen schwerlich verzeihen.

Mio

tigte sich fast ganz mit der alten Litteratur, vorzüglich mit den alten Dichtern. Durch einige lateinische Gedichte machte er sich zuerst bekannter. Wir wissen nicht, was es war, was Ariost's Genie ermunterte, seinen ersten Ausflug in die Dichterwelt mit einem regelmäßigen Lustspiele zu wagen, desgleichen damals in einer neueren Sprache noch etwas ganz Neues war. Man streitet, ob seine Cassaria, oder die Calandra des Bernardo Dovizio, der nachher der Cardinal Bibiena hieß, das erste italienische Drama ist, das den Namen eines ordentlichen Lustspiels verdient e). Vielleicht kamen Ariost und Dovizio ungefähr zu gleicher Zeit auf denselben Gedanken, die komische Possenreisserei, die die Stelle des Lustspiels in Italien vertrat, durch ein regelmäßiges Stück nach den Mustern des Plautus und Terenz zu verdrängen, ohne gleichwohl den Dialog zu versificiren, weil zur komischen Popularität die Sprache in Prosa zu gehören schien. In Prosa also schrieb Ariost seine Cassaria und bald darauf sein zweites Lustspiel, Die Verwechselungen (I suppositi), das erste dieser beiden Stücke nach aller historischen Gewißheit noch vor

Mio padre mi caccio con spiedi e lancie,
Non che con sproni, a volger testi e chiose;
E m' occupò cinque anni *in quelle ciancie;*

sagt er in seiner sechsten Satyre.

e) Noch immer findet man gewöhnlich die Calandra als das erste regelmäßige Lustspiel in italienischer Prosa aufgeführt. So kategorisch, wie Blankenburg in seinen litterarischen Zusätzen zu Sulzer's Wörterbuche unter dem Artikel Comödie die Cassaria für älter erklären, heißt auch, dreist aburtheilen. Aber wahrscheinlich ist die Cassaria älter als die Calandra. Man vergl. Tiraboschi l. c. T. VII. part. III. p. 142.

vor dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts [f]. Im Jahr 1500 verlor er seinen Vater. Jetzt mußte er in seinem sechs und zwanzigsten Jahre seine Neigung zur Poesie mit einträglicheren Geschäften ausgleichen lernen. Ein schwärmerischer Kopf war er nie gewesen, ob er gleich, wie damals jeder italienische Dichter, auch Sonette und Canzonen machte, in denen es ihm mit den Freuden und Leiden der Liebe voller Ernst gewesen zu seyn scheinen mußte.

Mehr durch seine Kenntnisse und durch die Gewandtheit seines Geistes, als durch sein Dichtergenie, empfahl sich Ariost dem Cardinal Hippolyt von Este, dem Bruder des Herzogs Alfons I. von Ferrara. Er trat als Geschäftsmann in die Dienste dieses gelehrten, wenn nicht eben der Poesie vorzüglich gewogenen Prälaten. Von nun an hatte er Arbeit genug, die ihm wenig Freude machte. Bald wurde er in Negotiationen an den päbstlichen Hof geschickt, bald mußte er gar einen Feldzug mitmachen. Seine Lustspiele sah er zwar ungefähr um dieselbe Zeit in Ferrara mit allem Pomp aufgeführt und mit allen Zeichen des Beifalls beehrt. Aber sein dichterischer Geist strebte höher. Die romantische Epopöe des Grafen Bojardo hatte ihn zu der Idee einer ähnlichen, aber musterhafteren Dichtung begeistert. Jede Stunde, die er seinem Geschäftsleben abgewinnen konnte, benußte er als Dichter, um endlich das bewunderte Werk zu Stande zu bringen, das seinen Namen verewigt hat. In der Wahl des Stoffs zu einer romantischen Epopöe

f) In der (Anmerk. c)) genannten Vita del Ariosto wird bewiesen, daß Ariost die Cassaria schrieb, als sein Vater noch lebte.

do scheint er nicht lange unschlüssig gewesen zu seyn. Die fabelhaften Thaten des großen Roland waren ein Modethema der erzählenden Poesie geworden. Sie ließen der Phantasie so weiten Spielraum, als man verlangte, und knüpften doch dem Scheine nach die Fabel an die wahre Geschichte. Sie ließen sich deßwegen auch benutzen, um der Familie von Este ein Compliment zu machen, wenn man die ersten Ahnen dieses fürstlichen Hauses von berühmten Helden aus dem Zeitalter ableitete, wo keine Urkunden und keine Geschichtsbücher das Gegentheil bewiesen. Roland wurde also der Ritter, den Ariost, wie vor ihm Bojardo und Pulci, zum Helden seines Gedichts oder wenigstens zu dem wählte, der dem Gedichte einen Namen geben mußte. Das Labyrinth, in das der erfinderische Bojardo seine Abenteurer geführt hatte, schien ein so trefflicher Tummelplatz für sie zu seyn, daß sich kein besserer erfinden ließ. Statt eine neue Erzählung von vorn anzufangen, trug daher Ariost kein Bedenken, die Erfindungen Bojardo's als historische Facta vorauszusetzen, und in der Erzählung der romantischen Begebenheiten Roland's und seiner Zeitgenossen da fortzufahren, wo Bojardo aufhörte.

Der Cardinal Bembo, der sich selbst Verdienste um die italienische Litteratur erwarb, deren unten weiter gedacht werden wird, soll dem Ariost den wunderlichen Rath gegeben haben, den rasenden Roland zum Helden eines Gedichts in lateinischer Sprache zu machen. Ariost soll dem Cardinal geantwortet haben, daß er lieber unter den toscanischen Dichtern der erste, als unter den lateinischen kaum der zweite seyn wolle. Auch wenn er diese Antwort nicht gegeben hat, hatte er zu viel gesunden Geschmack, um

eine Ritterepopöe in der Sprache und Manier der Antike nicht schon beim ersten Gedanken als etwas Widersinniges zu verwerfen. Aber von einer andern Seite verließ ihn anfangs sein sonst so sichrer ästhetischer Tact. Statt den achtzeiligen Stanzen treu zu bleiben, die nun schon seit Boccaz für die romantische Erzählung in italienischer Sprache ungefähr dasselbe geworden waren, was für die antike der Hexameter war, wollte er sich wieder von der dreizeiligen Reimkette (terze rime) fesseln lassen, in der Dante seine poetische Reise beschrieben hatte. Der Anfang dieses Versuchs hat sich erhalten [g]). Ariost scheint ihn aber bald aufgegeben zu haben. Er mußte auch bei seiner entschiedenen Neigung zu einer leichten Erzählungsart bald fühlen, daß die dreizeilige Reimkette, so vortrefflich sie sich an eine sententiöse Gedankensprache schließt, den Gang der Erzählung schwerfällig macht. Die achtzeiligen Stanzen konnten freilich zur Schwatzhaftigkeit verführen, aber auch den Reiz der Erzählung sehr erhöhen. Ariost verwarf, was er schon in der Reimkette erzählt hatte; und die Stanzen wurden durch ihn das Anmuthigste, was noch je ein italienischer Vers gewesen war.

Wenn

g) Man findet sie in den älteren und neueren Ausgaben der *Rime* oder vermischten Gedichte Ariosts. Der Orlando furioso in terze rime fängt, trocken genug, so an:

Canterò l'arme, canterò gli affanni
D'amor, ch'un cavalier sostenne gravi,
Peregrinando in terra e in mar molt' anni.
Voi l'usato favor, occhi soavi,
Date all' impresa, voi che del mio ingegno,
Occhi miei belli, avete ambe le chiavi.

Wenn man den Umfang des rasenden Roland mit dem Fleiße vergleicht, den Ariost auf die Politur jeder Zeile gewandt hat, und wenn man sich dann an das Geschäftsleben dieses Mannes erinnert, muß man seine Thätigkeit zugleich mit seinem Genie bewundern. Um seine Epopöe so weit zu vollenden, daß er sie als ein Ganzes von vierzig Gesängen zum Druck abliefern konnte, brauchte er nur etwas über zehn Jahr. Während dieser Zeit las er jeden Gesang seinen Freunden vor und benutzte jeden Wink, etwas zu ändern, oder zu bessern. Kaum aber war auch sein Gedicht im Jahr 1515, also im vierzigsten Lebensjahre des Dichters, zum ersten Male gedruckt, als der Beifall, mit dem es aufgenommen wurde, schon eine zweite Ausgabe nöthig machte [h]). Noch vier Ausgaben erschienen bis zum Jahr 1532.

Aber gerade um die Zeit, als Ariost den Lohn seiner trefflichen Arbeit auch in dem Beifall seines Gönners, des Cardinals Hippolyt von Este, zu finden hoffte, dem er seinen Roland zugeeignet hatte, riß das Band zwischen ihm und dem Cardinal. Was für Mißverständnisse dazu Veranlassung gaben, wissen wir nicht genau. Daß der Cardinal, der von den leichten Spielen der Phantasie überhaupt kein sonderlicher Liebhaber gewesen zu seyn scheint, den Dichter, in

h) Auch bei Mazzuchelli, der die Ausgaben des Orlando furioso unter dem Artikel Ariosto gesammelt hat, wird eine Ausgabe von 1515 als die erste, und eine von 1516 als die zweite angeführt. Unter den neueren Litteratoren will nur der Verfasser der oben erwähnten Vita del Ariosto beide Ausgaben für eine und dieselbe angesehen wissen, die im Jahr 1515 angefangen und 1516 beendigt seyn soll.

in dem er lieber den Geschäftsmann sah, kalt und spöttelnd gesagt habe, wie er nur auf alle die Possen verfallen sei, mag leicht wahr seyn, wenn es gleich keine historisch beglaubigte Anekdote ist. Aber nicht wahrscheinlich ist es, daß Ariost mit seiner Menschenkenntniß seinem Gönner eine Kälte übel genommen habe, auf die er sich immer gefaßt halten mußte. Er und der Cardinal hatten im Grunde nie für einander gepaßt. Ariost war der Geschäftstreiberei im Dienste des Cardinals längst von Herzen müde, wie seine Satyren beweisen; und eine Kleinigkeit konnte zuletzt beiden wichtig genug scheinen, um dem Mißfallen, das sie an einander fanden, den Ausschlag zu geben. Der Cardinal machte im Jahr 1517, also ein Jahr nach der zweiten Ausgabe des Roland, eine Reise nach Ungarn. Ariost hatte keine Lust, ihn zu begleiten; und beide waren geschieden. Um dieselbe Zeit mußte es sich fügen, daß der Dichter, der an Rechtshändeln nicht mehr Geschmack, als an politischen Verhandlungen fand, wegen des Rests seines väterlichen Vermögens in einen Proceß gerieth. Ohne diesen Umstand hätte er sich schwerlich überreden lassen, nach seiner Trennung von dem Cardinal in den Dienst des regierenden Herzogs von Ferrara, Alfons I., zu treten und noch einmal sein Glück am Hofe zu versuchen. Mehr Ruhe ließ ihm der Herzog, als der Cardinal. Aber der Bedürfnisse des Dichters waren indessen auch mehrere geworden. Ob er gesetzmäßig verheirathet war, wissen wir nicht gewiß; aber er hatte für einige Kinder zu sorgen, und seine Einnahme reichte nicht weit. Genöthigt, sich mit Bitten um Entlassung oder neue Unterstützung an den Herzog zu wenden, erhielt er Zulage zu seiner Besoldung, aber zugleich auch wieder neue Geschäfte, die ihn fast noch verdrießlicher

mach-

machten, als alle vorigen. Er wurde als Commissär abgeschickt, um in der Gegend, die die Garfagna heißt, eine Rotte von Banditen und Aufrührern zum Gehorsam zu bringen. Der Ruf, in dem sein Name selbst bei diesen rohen Menschen stand, soll ihm die Beendigung seines Geschäfts, so weit er damit fertig wurde, nicht wenig erleichtert und ihm ein Mal sogar das Leben gerettet haben. Aber widerlich blieben ihm alle diese unpoetischen Aufträge nach wie vor. Um sich eine poetische Schadloshaltung zu verschaffen, machte er seinem Unwillen Luft in seinen Satyren.

Aufträge nach seinem Sinne erhielt der geplagte Ariost endlich wieder, als sein Herzog anfing, sich lebhafter für das Theater zu interessiren. Damals wurde zu Ferrara das prächtige Schauspielhaus erbauet, zu dem Ariost den Plan angegeben hatte. Er selbst übernahm auch die Direction des Baues. Zugleich wandte er sich wieder zu der dramatischen Poesie, durch die er zuerst berühmt geworden war. Seine beiden Lustspiele, die er zwanzig Jahr vorher in Prose geschrieben hatte, arbeitete er um, und brachte sie in Verse. In Versen schrieb er nun auch seine übrigen Lustspiele. Alle seine Stücke wurden mit dem lebhaftesten Beifall auf dem neuen Theater aufgeführt. Die Fürsten und Herren selbst trugen kein Bedenken, als Schauspieler Rollen zu übernehmen. Der Prinz Don Francesco von Este, zweiter Sohn des Herzogs, recitirte ein Mal den Prolog.

So lebte Ariost die letzten Jahre seines Lebens in Ruhe und Ehre, und immer geschäftig für die Poesie. Da seine eignen Lustspiele für die Bedürfnisse des Theaters zu Ferrara nicht hinreichten, übersetzte er mehrere

Stücke des Plautus und Terenz. Zu den sechs und vierzig Gesängen seines Roland fügte er noch fünf neue hinzu, die aber erst nach seinem Tode gedruckt wurden und jetzt als ein Anhang zu dem früher geschlossenen Ganzen bekannt sind. Aus Laune, oder zur Uebung, übersetzte er einige Ritterromane aus dem Spanischen und Französischen in's Italienische. Den größten Fleiß wandte er noch auf die neue Ausgabe seines Roland, der im Jahr 1532, an mehreren Stellen umgearbeitet, überhaupt in der Gestalt erschien, wie er sich bei der Nachwelt erhalten hat.

Im ganzen Laufe seines Lebens zeigte sich Ariost als einen Mann von kühlem Verstande, und nie als einen Schwärmer. Seine Phantasie und sein Charakter schienen in gar keiner Gemeinschaft zu stehen. Nur jene war unablässig in dichterischer Unruhe. Er selbst dachte und lebte als Mensch prosaisch. Er liebte die Einsamkeit, aber nur, um ungestört mit heiterem Sinne zu denken und zu dichten, nicht, um leidenschaftlich über einer Empfindung zu brüten. Die Neugierigen gaben sich viele Mühe, die Dame seines Herzens zu entdecken, weil auch er, nach der Weise der Zeit, in Sonetten und Canzonen seufzte. Aber nie ist eine Liebschaft von ihm ruchtbar geworden. Ob er mit der Mutter seiner Kinder verheirathet war, oder auf welchen Fuß er mit ihr lebte, ist ein historisches Räthsel geworden. Er war in seinem Betragen ernsthaft und zurückhaltend, auch wohl ein wenig eigensinnig und launisch; aber seine Neigung zu erheiternden Vorstellungen blickte durch seinen Ernst, und sein heller Verstand wurde durch keine Laune so verdunkelt, daß er die Verhältnisse der wirklichen Welt falsch beurtheilt oder die Geschicklichkeit verloren hätte, sich

den

den Umständen anzupassen. Man merkte ihm bald den Mann von Geist an, aber nicht den Dichter. Liberal in seiner ganzen Denkart, haßte er alle Heuchelei und alle Kriecherei. Er war bescheiden, gefällig und gesprächig, aber mit männlichem Selbstgefühl und mit der Würde eines freien Geistes. Keinem Großen machte er den Hof; aber auch keine Gunst und kein Beifall, mit der ihn, besonders in den letzten Jahren seines Lebens, die Großen beehrten, machte ihn eitel. Daß Kaiser Carl V. in eigner Person ihn mit dem Lorbeer gekrönt habe, ist vermuthlich eine von den erfundenen Anekdoten, mit deren historischer Beglaubigung man es ehmals nicht so genau nehmen zu müssen glaubte, um berühmte Männer desto zuversichtlicher zu ehren. Aber daß Kaiser Carl V. bei seinem Aufenthalt in Italien den berühmtesten Dichter seiner Zeit einer besondern Aufmerksamkeit gewürdigt hat, ist um so wahrscheinlicher, da es zum guten Ton in jenem Zeitalter unter den Großen gehörte, ästhetisches Verdienst zu ehren.

Ariost starb zu Ferrara im Jahr 1533. Er wurde, wie er es verordnet hatte, ohne alle Feierlichkeit begraben. Sein Bruder Gabriel und sein Sohn Virginio Ariosto scheinen mehr, als der Herzog von Ferrara, bedacht darauf gewesen zu seyn, ihm ein Denkmal auf seinem Grabe zu errichten. Erst vierzig Jahre nach seinem Tode erhielt er ein stattliches Monument auf Kosten eines Ferraresischen Edelmanns, Agostino Mosti. Damit er aber unter diesem Ehrensteine ruhen konnte, mußte seine Asche auf einen andern Platz transportirt werden; und, als ob er zum Wandern nach dem Tode bestimmt wäre, wurde dieser Asche in der Folge im Jahr 1612 noch ein

ein Mal eine andere Stelle angewiesen, als ihm sein Urenkel, der, wie er selbst, Ludwig hieß, das ansehnlichere Monument errichten ließ, unter dem sein irrdischer Ueberrest noch jetzt ruht.

* * *

Was Ariost für die italienische Poesie gethan hat, verdient in einer allgemeinen Geschichte der Redekunst nach den Gedichten Dante's und Petrarch's die meiste Aufmerksamkeit. Unter seinen Werken nimmt der rasende Roland, dem Werth und dem Umfange nach, den ersten Platz ein. Den nächsten behaupten seine Lustspiele. Nach diesen folgen in einer nicht so leicht zu bestimmenden Rangordnung seine Satyren, Elegien, Canzonen, Sonette und ähnliche Gedichte.

Was Petrarch für die lyrische Poesie gewesen war, wurde Ariost für die epische. So wie jener durch Innigkeit des Gefühls und, einige Pedantismen und romaneske Uebertreibungen abgerechnet, durch classische Correctheit des Geschmacks die Sonette und Canzonen der provenzalischen Rohheit ganz und gar entriß, so veredelte Ariost die Epopöe, die aus dem Ritterroman entstanden war, durch eine der seltensten Vereinigungen des Talents, dichterisch zu erzählen und lebendig und treffend zu beschreiben, mit männlichem Verstande, origineller Laune und musterhafter Eleganz.

Man muß dem Wunsche, ein Gedicht, das in gewisser Hinsicht unübertrefflich ist, gegen allen Tadel vertheidigen zu können, die Rechte und den Nutzen

der

der Kritik aufopfern, wenn man die undankbare Arbeit übernimmt, den rasenden Roland als ein Ganzes zu loben. Es ist eine sinnreiche Verwirrung von romantischen Mährchen; und dieß ist es nicht etwa, als ein Werk im Geist des Zeitalters, gegen die Absicht des Dichters. Ariost's Geschmack ließ sich von seinem Zeitalter nicht beherrschen, und sein freier Geist unterwarf sich jedem Gesetze, wenn er Lust hatte, zu gehorchen. Wie leicht es ihm wurde, im Styl der poetischen Antike zu dichten, sobald er nur wollte, beweisen seine Lustspiele. Auch ein Heldengedicht nach dem Muster der Ilias und Aeneis würde ihm nicht mißlungen seyn, wenn er Lust gehabt hätte, seine Erfindung und seine Manier den Regeln des antiken Epos zu unterwerfen. Aber dann hätte er nicht nur seine Neigung zur muntern und muthwilligen Darstellung unterdrücken müssen; er hätte, nach seiner Vorstellungsart, auch gegen den Geist des Stoffs gesündigt, den er sich gewählt hatte. Die beiden Pulci scheinen ihn durch ihre verunglückten Erfindungen aufmerksam auf die sinnreiche Uebereinstimmung gemacht zu haben, in die sich durch scheinbar planlose Composition ein Rittergedicht mit dem Geiste der planlosen Abenteuerlichkeit der ritterlichen Denkart bringen ließ. Wo Bojardo mit seinem unvollendeten Roland hinaus wollte, wissen wir nicht; aber daß man es auch sogar nicht errathen kann, scheint zu beweisen, daß er sich selbst mit einem Gedicht ohne Ende trug; denn in der unübersehbaren Verwickelung von abenteuerlichen Begebenheiten, die er zusammenflocht, zeigt sich kaum eine Spur von epischer Einheit. Diese kecke und wilde Verwickelung scheint dem eben so muthwilligen, als erfinderischen Ariost als etwas zum Wesen der Ritterepopöe Gehöriges gefallen und ihn

ihn zur geistreicheren Nachahmung gereizt zu haben; und die Form seines Gedichts wurde ein Spiegel des Inhalts. Seine Phantasie hatte nun völlig freie Flügel, so lange und so weit zu schwärmen, als sie wollte. Sein Muthwille konnte mit der treuherzigen Aufmerksamkeit seines Publicums um so lustiger spielen, je leichtsinniger er gerade da, wo eine Erzählung bis zu einer Art von Katastrophe fortgeführt ist, den Faden abriß, um zu einer andern Begebenheit überzuspringen. Das Sinnreiche dieser labyrinthischen Composition ist so verführerisch, daß eine nicht pedantische Kritik wohl ein Mal dadurch bestochen werden kann. Aber das Recht, auf Einheit in jeder dichterischen Erfindung zu dringen, muß sich die Kritik auch zu Gunsten eines Ariost nicht entwenden lassen. An Einheit, die ohne Schikane diesen Namen verdiente, fehlt es der Composition des rasenden Roland vom ersten bis zum letzten Gesange; und den Beweis, daß das romantische Epos nicht, wie das antike, mit Einheit der Erfindung bestehen könne, wird doch niemand im Ernst zu führen gesonnen seyn.

Unschicklich wäre schon der Titel dieses Gedichts, wenn Ariost in der epischen Einheit ein besondres Verdienst gesucht hätte. Roland ist zwar der stärkste, aber weder der tapferste, noch der interessanteste unter den Helden, mit deren Thaten und Liebschaften uns Ariost unterhält. Bei seiner Riesenstärke hat es der Held Roland in den Schlachten so bequem wie Achill; denn er ist, wie dieser, unverwundbar. Aber er hält nicht, wie dieser, als ein Wundermann, ohne welchen nach dem seltsamen Willen der Götter der Zweck eines großen Heereszuges nicht erreicht werden kann, alle Begebenheiten im Gedichte zusammen.

Er

Er setzt zwar seinen Kaiser Karl in Verlegenheit, als er in die weite Welt geht, um die schöne Angelika aufzusuchen. Aber auch Rinald und andre der Braven des Heers zerstreuen sich, so daß wir nicht deutlich sehen, an wem Karl das Meiste verlor. Rolands Tollheit, als er, erst im drei und zwanzigsten Gesange, vor Eifersucht den Verstand verliert, ändert nirgends etwas in der Hauptsache. Als er wieder zur Vernunft kommt, läuft der Faden der Begebenheiten nach wie vor in derselben Verwirrung fort. Dem unüberwindlichen Roland war es zwar aufbehalten, in einer großen Schlacht die beiden Anführer des feindlichen Heers, die Könige Agramant und Gradaß, zu erlegen; und dieser Sieg war für den Kaiser Karl und die fränkische Christenheit entscheidend. Aber Roland erlegt die beiden Könige schon im zwei und vierzigsten Gesange des Gedichts; und seine That wird von dem Dichter auf keine auszeichnende Art hervorgehoben. Gleich darauf folgen wieder andre Begebenheiten. Das Gedicht geht noch durch vier Gesänge fort. Es schließt mit dem Tode des Saracenen Rodomont. Diesen unbändigen Rodomont konnte Roland selbst nicht überwältigen; denn er balgt sich, im neun und zwanzigsten Gesange, auf einer Brücke so ungeschickt mit ihm herum, daß beide Kämpfer in's Wasser fallen [i]). Rodomont's Besieger ist Ariost's

i) Orlando, che l'ingegno avea sommerso
Jo non sò dove, e sol la forza úsava,
L'estrema forza, a cui per l'universo
Nessuno o raro paragon si dava,
Cader del ponte si lasciò riverso,
Abbracciato col Pagan, come stava.
Cadon nel fiume, e vanno al fondo insieme,
Ne salta in aria l'onda, e il lito geme.
*Orlando fur. Cant. XXIV. 47.*

Ariost's Liebling unter seinen Rittern, der muntere Abenteurer Roger (Ruggiero), ein Saracen, der sich aus Liebe zu der schönen Heldin und Christin Bradamante entschließt, ein Christ zu werden. Von diesem heroischen Paare stammte, nach Ariost's poetischer Genealogie, das Haus Este ab [k]). Dem Hause Este zu Ehren endigt also das Gedicht, das der rasende Roland heißt, mit einer Heldenthat Roger's, nicht Roland's. Ueberdieß verlieren wir den Helden Roland in der künstlichen Verwirrung der Begebenheiten ganz aus den Augen, außer wenn von Zeit zu Zeit die Reihe an ihn so gut wie an die Andern kommt. Sein Name ist mehr ein Motto zu Ariost's Ritterepopöe, als ein wirklicher Titel.

Was ein unbefangener Geschmack an dieser Epopöe nächst der Einheit der Erfindung vermißt, ist das Interesse der Charaktere. Unter Ariost's Helden ist kein Achill, kein Diomed, kein Ulyß, kein Nestor; keiner, der sich als Mensch besonders auszeichnete. Noch weniger bilden diese Helden, wie die Homerischen in der Iliade, eine Charaktergruppe, in welcher die Sinnesart des einen durch die des andern in anziehenden Contrasten noch sichtbarer hervorgehoben wurde. Die thierische Unbändigkeit einiger Saracenen nach Ariost's Zeichnung, z. B. des Mandrikard, des Ferragus (Ferrau) und besonders des tollkühnen Rodomont ist eine schwache Schadloshaltung für den Mangel bestimmter Umrisse und Lineamente in den Charakteren der übrigen Helden. Der unüberwindliche Roland ist, seine Unüberwindlichkeit abgerechnet, von den übrigen unbescholtenen unter seinen Mitstreitern kaum zu unterscheiden. Er sagt nichts und thut nichts, was nicht

k) *Orl. fur.* Canto XLI. 56 etc.

nicht jeder von diesen unter denselben Umständen ungefähr auch gesagt und gethan haben könnte. Astolf, der Engländer, der für seinen Freund Roland den Verstand in einer Flasche aus dem Monde hohlt, hat auch nicht einen einzigen Zug in seiner Sinnesart, an dem man ihn kennen könnte. Eben so wenig zeichnet sich Rinald unter seinen Vettern aus dem edlen Hause Montalban, zu dem auch Roland gehörte, auf irgend eine bemerkliche Art aus. Und so sind fast alle Helden Ariost's, die Christen wie die Saracenen, im Grunde nur ein Paar Charaktere unter vielen Namen. Einige sind gutmüthig und sanft, andre wild, grausam, und tückisch. Auf feinere Unterscheidungen sich einzulassen, fand Ariost nicht für nöthig. Auch unter den Damen seines Gedichts sind nur die beiden Heroinen, Bradamante und Marfise, besonders die erste, mehr als ganz gewöhnliche Geschöpfe. Die Vereinigung des kühnsten Heldensinns mit der weiblichen Zärtlichkeit im Charakter der Bradamante, vorzüglich im Contrast mit der unweiblichen Rittertugend der sonst auch edeln Marfise, sticht um so schöner hervor, weil dieser Charakter fast der einzige im ganzen Gedicht ist, für den wir uns um seiner selbst willen interessiren; aber eben diese romantisch reizende Bradamante macht, daß wir ähnliche Wesen unter den ariostischen Damen desto mehr vermissen. Besonders ist die schöne Angelika, deren wundersame Reize dem Kaiser Karl seine Braven entführen, diese Reize abgerechnet, ein so unbedeutendes Ding, daß wir kaum noch an sie denken, als sie schon im neun und zwanzigsten Gesange verschwindet, um nichts wieder von sich hören zu lassen.

Werk oder eine beglaubigte Tradition wäre, mit seinem Reichthum von Mährchen in seinem ganzen Umfange einer neuen Dichtung zum Grunde gelegt zu werden. Ariost trat, sorglos, ob man ihm das Talent der Erfindung absprechen würde, in Bojardo's Fußstapfen. Fast alle Personen, die Bojardo ersonnen hatte, und ihre Streitrosse und Schwerter mit den sonoren Namen dazu, nahm er in seine Dichtung auf. Fortfahren in der Erfindung, wo Bojardo aufgehört hatte, mehr wollte er als Erfinder nicht. Aber in einer neuen Welt von poetischen Situationen ließ er die Ritter und Damen handeln, deren Existenz Bojardo ersonnen hatte; und in der Schöpfung einer poetischen Welt in diesem Sinne ist ihm, außer Homer, kein andrer Dichter, weder unter den Alten, noch unter den Neueren, gleich. Sein Gedicht ist eine unübersehbare Gallerie von Naturscenen und Leidenschaften. Gemählde des Verstandes und der Thorheit, der Liebe und der Wollust, des Edelmuths und der Verworfenheit folgen auf einander in bunter Verwirrung, als ob sie wie Blumen und Früchte aus einem Füllhorn fielen; und jedes dieser Gemälde lebt in jedem Zuge; und nirgends ist ein bedeutender Zug oder Umriß verzeichnet. Den Beweis dieses Urtheils kann der Geschichtschreiber der Poesie nicht durch Beispiele führen, weil die Rede vom Ganzen ist; aber er darf es wagen, alle Kunstrichter aufzufordern, durch ein Beispiel von irgend einiger Bedeutung ihn, wenn sie können, zu widerlegen.

Am ärmsten ist Ariost's große Dichtung an Situationen, die bei unsern Kritikern sentimental heißen. Aber das ganze Gedicht sollte auch kein sentimentales Werk seyn. Moralische Rührung sollte

das

das romantische Spiel der Phantasie in der Composition so wenig wie in der Ausführung stören. Selbst die Schwärmereien der Liebe, die doch der romantischen Sinnesart wesentlich sind, ließ Ariost in seinem Rittergedichte nur selten sich in rührenden Situationen äußern, ob er gleich, so bald er nur wollte, den Ton der Sonette und Canzonen auch als epischer Dichter vortrefflich anzustimmen verstand °).

Mit

o) Das schönste Beispiel dieser Art ist der fünf und dreißigste Gesang. Die Erfindung ist da so innig rührend wie der Ausdruck. Bradamante, Rogers Geliebte, wird auf Kaiser Karls Befehl dem zur Gattin zugesagt, der sie im Turnier überwinden wird. Roger schmachtet indessen im Gefängnisse, wo ihn der griechische Kaiser Constantin eingesperrt hält. Leo, Sohn des griechischen Kaisers, befreiet den Gefangenen und entflieht mit ihm nach Frankreich. Um nicht undankbar zu seyn, muß nun Roger auf Leo's Verlangen in dessen Rüstung und Namen für ihn, seinen Retter, seine eigne Geliebte im Streite mit ihr selbst erkämpfen. — Die Stanzen, in denen vorher Bradamante als Weib die Heldin vergißt, als sie nach ihrem Roger seufzt, haben an sinnreich schwärmerischer Innigkeit wenig ihres gleichen. Bradamante vergleicht sich mit dem Geizigen, der immer fürchtet, um seinen Schatz bestohlen zu werden, wenn er ihn nicht sieht. Dann fährt sie fort:

Ma non apparirà il lume si tosto
Agli occhi miei del tuo viso giocondo,
Contra agni mia credenza, a me nascosto,
Non sò in qual parte, o Ruggier mio, del mondo;
Come il falso tinor sarà deposto
Dalla vera speranza, e messo al fondo!
Deh, torna a me, Ruggier, torna e conforta
La speme; che'l tinor quasi m'ha morta!

Come al partir del Sol si fa maggiore
L'ombra, onde nasce poi vana paura;
E come al apparir del suo splendore

Mit der Maschinerie oder der Einwirkung überirdischer Wesen brauchte Ariost in seinem Roland nicht verschwenderisch zu seyn, da die meisten der Begebenheiten, die er erzählt, an sich schon wunderbar genug sind. Ein Paar Zauberer und einige Feen vertreten hier hinreichend die Stelle der Götter und Dämonen. Christliche Engel mischen sich nur selten in dieses Zauberspiel. Die griechische Mythologie in eine romantische Dichtung hinüberzuziehen, war Ariost's Phantasie den Gesetzen eines gesunden Geschmacks zu treu. Eben dieser gesunde Geschmack erlaubte ihm nicht, allegorischen Wesen, wie dem Schweigen und

Vien meno l'ombra, e'l timido assicura;
Cosi senza Ruggier sento timore;
Se Ruggier veggo, in me timor non dura.
Deh torna a me, Ruggier, deh torna, prima
Che'l timor la speranza in tutto opprima.

Come la notte agni fiammella e viva,
E riman spenta, subito ch' aggiorna;
Cosi, quando il mio Sol da me si priva,
Mi leva incontra il rio timor le corna;
Ma non si tosto al Orizzonte arriva,
Che'l tinor fugge, e la speranza torna.
Deh torna a me, deh, torna, o caro lume,
E scaccia il rio timor, che mi consume.

Se'l Sol si scosta e lascia i giorni brevi,
Quanto di bello avea la terra, asconde;
Fremono i venti e portan ghiacci e nevi;
Non canta augel, ne fior si vede, o fronde;
Cosi, qualora avvien, che da me levi,
O mio bel Sol, le tue luci gioconde,
Mille timori e lutti iniqui fanno
Un aspro verno in me più volte l'anno.

Deh torna a me, mio Sol, torna e rimena
La desiata dolce primavera!
Sgombra i ghiacci e le nevi, e rasserena
La mente mia, si nubilosa e nera!

und der Zwietracht mehr als eine Nebenrolle einzuräumen.

Nur durch eine eben so geschmacklose als grüblerische Auslegung kann man in der Composition des rasenden Roland mehr allegorischen Sinn finden, als jede vernünftige Dichtung enthält, die durch Erzählung unter andern auch allgemeine Wahrheiten anschaulich macht. Aber die deutelnden Italiener konnten nicht eher ruhen, bis sie alle sechs und vierzig Gesänge der Rolandiade allegorisch erklärt und das Werk, das ihnen als ein Gedicht vom ersten Range nicht genügte, durch ihre Erklärerei zur Würde eines moralischen, politischen und historischen Lehrbuchs, wie sie meinten, erhoben hatten.

Mit allem Reichthum seiner erfinderischen Phantasie würde Ariost indessen doch nicht mehr als ein zweiter Bojardo geworden seyn, wenn sein Genie nicht das Innerste jeder Situation durchdrungen und es in den reinsten Formen des Geschmacks mit allem Zauber der Wahrheit und des Witzes dargestellt hätte. Die genialische Correctheit seiner epischen Manier, nicht sein Talent, Mährchen zu ersinnen, macht ihn zu einem der ersten Dichter aller Zeitalter.

Ariost's epische Manier war durch den Geschmack seines Zeitalters vorbereitet. Ihre Originalität ist von ganz andrer Natur als die der Manier des Dante, die ganz aus der Charaktereigenthümlichkeit dieses außerordentlichen Menschen hervorging. Auch Ariost war zu weit von aller Affectation entfernt, um als Dichter seinen Charakter zu verleugnen. Seinem ernsthaften, aber heiteren und mehr zum komischen Spotte als zum tragischen Pathos sich neigenden Sin-

ne

ne lag ein immer leicht und oft muthwillig, aber nie bitter scherzender Erzählungsstyl näher, als etwa eine Nachahmung des homerischen oder virgilischen Ernstes. Aber eben diese Manier, die seinem freien Genie die natürlichste seyn mußte, schien damals die ächt romantische zu seyn, besonders seit dem die Brüder Pulci mit ihren Rittergedichten den feierlich komischen Ton angegeben hatten. Diesen Ton rein zu stimmen, die grelle Spaßhaftigkeit, mit der besonders der Morgante des Luigi Pulci überladen ist, zum feinsten Scherze, und Pulci's prosaischen Ernst zur wahren Poesie umzubilden, dieß war Ariost's Verdienst; und nur ein Dichter von dem seltensten Originaltalent konnte sich dieses Verdienst erwerben.

Zum Wesen des feierlich komischen Tones gehörte Popularität. Auch dieser hatte sich Luigi Pulci, aber sehr unglücklich, beflissen. Ariost war der erste italienische Dichter, der über der leichten Verständlichkeit des Ausdrucks und dem Gebrauch sprichwörtlicher Florentinismen die Würde der Poesie nicht verscherzte. Seine Sprache ist so wenig gemein, als seine Scherze platt sind. Seine Popularität ist durchaus elegant. Selbst wo sich sein Muthwille auf schlüpfrige Bahnen verirrt, sind seine Worte selten oder nie unanständig. Durch die reizendste Klarheit der Gedanken und eine sinnreiche Simplicität des Ausdrucks schließt sich Ariost näher als irgend ein neuerer Dichter vor ihm an die poetische Antike. Nie gestattete er seiner üppigen Phantasie, den Verstand zu überflügeln; nie seinem Witze, ein Gaukelspiel mit raffinirten Einfällen zu treiben. So wenig er räsonnirt, ist er doch einer der vernünftigsten Dichter. Da er nie auf Kosten der

Na-

Natürlichkeit interessiren wollte und, wie wenige Dichter, Herr seiner Sprache war, mußte seine Manier von selbst die bewundernswürdige Leichtigkeit gewinnen, bei der auch die letzte Spur der Anstrengung verschwindet. Leichtigkeit zeichnet seine Versification nicht weniger als seine ganze Darstellungskunst aus. Die lieblichste Sylbenharmonie giebt seinen Versen den höchsten metrischen Reiz. Bei der strengen Correctheit der Diction, mit der es Ariost auf's Genaueste nahm, konnte seinem Gedicht auch die classische Autorität, die es in der italienischen Litteratur erhalten hat, nicht lange fehlen.

Daß sich Ariost's epische Manier, ohne im Ganzen komisch zu seyn, bei jeder schicklichen Veranlassung zum Komischen neigt, kann man aus allen Gesängen des rasenden Roland beweisen. Daß er aber das Gemüth durch sein ganzes Gedicht zur scherzenden Heiterkeit stimmen und sich nicht etwa, wie Homer, einen komischen Zug nur im Vorbeigehen erlauben wollte, sieht man am deutlichsten aus dem Anfange und der ganzen Ausführung des ersten Gesanges. Damen und Ritter, Waffen und Liebschaften, Höflichkeiten und kühne Thaten fallen in der ersten Stanze in bunter Mischung, wie in der romantischen Welt, durch einander. Daß sich dieß Alles zur Zeit zutrug, als die Mohren in Frankreich so großen Schaden anrichteten, ist fast naiv gesagt[p]). Roland's Thaten, der über der Liebe seinen Ver-

p) Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo, che passaro i Mori
D'Affrica il mar, *e in Francia nocquer tanto.*
*Orl. fur.* I. 1.

Verstand verlor, er, der vorher so **vernünftig** war, verspricht Ariost **in Einem Zuge** zu besingen, wenn es die Geliebte erlaubt, die ihm selbst von seinem eignen Verstande nicht viel übrig gelassen hat [q]). Die Erzählung fängt munter an. Roland kommt mit seiner schönen Angelika aus fernen Landen zurück, um die Mohrenkönige, die den Kaiser Karl mit Krieg überzogen haben, sich selbst "**einen Streich auf die Backe**" für ihr unbesonnenes Vorhaben geben zu lassen [r]). Aber die Reize der schönen Angelika verwirren den Rittern die Köpfe. Der Kaiser, dem bange bei der Sache wird, nimmt die verderbliche Dame in Sequester. Er giebt sie dem Herzoge von Baiern in Verwahrung. Aber Angelika entwischt nach einer Schlacht, die die Christen verlieren. Sie verirrt sich in einen Wald. Da findet sie Roland's Vetter Rinald, der in eben dem Grade von Liebe für sie brennt, wie er ihr unausstehlich ist. Rinald, dem sein Pferd entlaufen ist, läuft in seiner schweren Rüstung zu Fuß daher, geschwinder als "**ein Bauer, der halb nackt um ein rothes Tuch in die Wette rennt.**" [s]) Angelika läuft vor ihm noch schneller, als

q) Canto d'Orlando *in un medesmo tratto*
Cosa non detta in prosa mai, ne' in rima,
Che per amor venne in furore, e matto
D'uom che *si saggio* era stimato prima,
Se da colei, che tal quasi m'ha fatto
Che'l poco ingegno ador ador mi lima,
Me ne sarà però tanto concesso,
Che mi basti a finir, quanto ho promesso.
*l. c. I.* 2.

r) Per far al Re Marsilio e al Re Agramante
*Battersi* ancor del folle ardir *la guancia*.
*l. c. I.* 6.

s) Indosso la corazza, e l'elmo in testa,
La

als er hinter seinem Pferde. Noch hat sie sich nicht vor ihm gerettet, als sie schon wieder auf den wilden Ferragus, einen ihrer heidnischen Anbeter, stößt. Ein schrecklicher Kampf entsteht zwischen diesem Ferragus und Rinald. Aber während beide im wärmsten Schlage sind, bemerken sie, daß die Dame, um die sie sich schlagen, davon geritten ist. Sogleich schliessen sie Waffenstillstand, und um für's Erste die Dame Angelika wieder einzuhohlen, setzen sie sich, weil es am zweiten Pferde fehlt, beide auf eines, das nun von vier Spornen getrieben wird; und so galoppiren sie brüderlich der Flüchtlingin nach, ob sie gleich Feinde bleiben und "es ihnen von den schweren Hieben noch am ganzen Leibe schmerzt." t)

Wer Ariost's Talent, seine Manier jedem Gegenstande anzupassen und den Scherz da, wo er durchaus unschicklich gewesen wäre, dem Ernste aufzuopfern, durch Vergleichung mehrerer Stellen näher kennen lernen will, der vergleiche zur Probe den rohen Ausbruch

La spada al fianco, e in braccio avea lo scudo;
E più leggier correa per la foresta,
*Ch'al palio rosso il villan mezzo ignudo.*

*l. c.* 11.

t) Die ganze Stanze hat eine sehr gefällige Naivetät.
O gran bontà de' cavalieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
E si sentian degli aspri colpi iniqui
Per tutta la persona ancor dolersi;
E pur per selve oscure e valli obliqui
Insieme van, senza sospetto aversi.
Da quattro sproni il destrier punto arriva,
Dove una strada in due si dipartiva.

*I.* 22.

Ausbruch der platten Sinnlichkeit des Sacripant [u]), oder die Empfindungen Roger's, der die Zauberin Alcina zur Schäferstunde erwartet [x]), mit den Klagen der unglücklichen Sehnsucht Roland's [y]) und mit dem Ueber-

u) Der Heide sagt zu sich selbst, als er die schöne Angelika erblickt:

Corrò la fresca e matutina rosa,
Che tardando stagion perder potria,
Sò ben, ch'a donna non si può far cosa,
Che più soave e più piacevol sia, etc.
*I.* 58.

x) Ad ogni piccuol moto ch' egli udiva,
Sperando che fosse ella, il capo alzava;
Sentir credeasi, e spesso non sentiva,
Poi, del suo errore accorto, sospirava,
Talvolta uscia del letto, e l'uscio apriva,
Guatava fuori, e nulla vi trovava,
E maledì ben mille volte l'ora,
Che facea al trapassar tanta dimora
*Cant. VII.* 24.

Die folgenden Stanzen sind noch schöner; nur freilich ein wenig leichtsinnig.

y) Der große Roland kann nicht schlafen, weil ihn das Bild seiner Angelika verfolgt, die er in den Armen eines Andern zu sehen glaubt. Er ruft:

Deh, dove senza me, dolce mia vita,
Rimasa sei, si giovane e si bella?
Come, poiche la luce e dipartita,
Riman trà boschi la smarrita agnella,
Che, dal pastor sperando esser udita,
Si và lagnando in questa parte e in quella,
Tanto, che'l lupo l'ode da lontano,
E'l misero pastor ne piagne invano.
Dove, speranza mia, dov' ora sei?
Vai tù soletta forse ancora errando?
Opur t'hanno trovato i lupi rei
Senza la guardia del tuo fido Orlando? etc.
*Cant. VIII.* 76.

hergange seiner Leidenschaft zum Wahnsinn [z]); und von da blicke man einmal hinüber zur Darstellung des Gefühls der edelsten Zärtlichkeit in den Klagen der Bra-

z) Dieses ganze Gemälde der wachsenden Leidenschaft gehört zu den vortrefflichsten, die je einem Dichter gelungen sind. Roland kommt in die Grotte, wo seine Angelika mit ihrem Medor in den Freuden geschwelgt hatte, nach denen der arme Roland sich sehnte. Er findet Inschriften von Medor's Hand, die ihm keinen Zweifel übrig lassen. Aber er will seinen Augen nicht trauen. Er lieset die Inschriften noch einmal und noch einmal, bis er erstarrt da steht.

Tre volte, e quattro, e sei lesse lo scritto
Quello infelice, e pur cercando invano,
Che non vi fosse quel che v'era scritto,
E sempre lo vedea più chiaro e piano;
Ed ogni volta in mezzo al petto afflitto
Stringersi il cor sentia con fredda mano.
Rimase alfin cogli occhi e con la mente
Fissi nel sasso, al sasso indifferente.

*Cant. XXIII.* 111.

Und doch noch immer nicht überzeugt, wendet er sich an die Hirten in der Gegend, um Kundschaft einzuziehen, erfährt nun umständlich Alles, was er endlich glauben muß; und ein Strom von Thränen ist der erste Ausbruch seines glühenden Schmerzes. Er weint so lange bis er endlich ausruft:

Questo non son più lacrime, che fuore
Stillo dagli occhi con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore
Finir, ch' a mezzo era il dolore appena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
Fugge per quella via ch' agli occhi mena,
Ed è quel che si versa, e trarrà insieme
E'l dolore e la vita all' ore estreme.

*l. c.* 126.

Und nun rennt er in den Wald, reißt seine Kleider ab und wird wüthend.

Bradamante [a]). Zu den vorzüglich schönen Stellen gehören im eilften Gesange der Kampf zwischen Roland und dem Meerungeheuer [b]); im vierzehnten die satyrische Allegorie von dem Schweigen, das der Erzengel Michael besonders bei den Geistlichen vergebens sucht [c]); in eben diesem Gesange die Schlacht unter den Mauern von Paris und die gräslich heroischen Thaten des unbändigen Rodomont [d]); die Fortsetzung dieser Thaten im sechzehnten Gesange [e]), und sein Rückzug im siebzehnten [f]); im achtzehnten der Kampf Rodo-

a) S. oben in der Anmerkung o) S. 41.

b) Canto XI. 33 sq.

c) Cant. XIV. 78 sq.

d) Dieß ist unter anderen eine von den Stellen, wo Ariost in einigen Zügen den Virgil nachgeahmt hat, der seinen Turnus ungefähr in ein ähnliches Gedränge bringt. Ariost's Gemälde ist aber so reich an eignen Zügen, daß man eine solche Entlehnung kaum Nachahmung nennen kann.

e) Hier kommt indessen die halb komische Genauigkeit in der Beschreibung des Gemetzels, das der ergrimmte Rodomont unter den Wehrlosen auf der Straße anrichtet, in eine widerliche Collision mit dem Interesse des Gegenstandes.

Qui fà restar con mezza gamba un piede,
  Là fà un capo sbalzar lungi dal busto;
  L'un tagliare a traverso segli vede,
  Dal capo all' anche un altro fender giusto.

*Cant. XVI. 22.*

f) Erst sieht er sich noch ein Mal um, verjüngt im heillosen Selbstgefühl.

Stà sulla porta il Ré d'Algier, lucente
  Di chiaro acciar, che'l capo gli arma e'l busto,
  Come uscito di tenebre serpente,
  Poi ch'ha lasciato ogni squalor vetusto,
  Del nuovo scaglio altero, e che si sente

Rin-

Rodomont's mit einer auserlesenen Schaar von christlichen Rittern [g]); in eben diesem Gesange die Kühnheit Medor's und Cloridan's [h]); im folgenden die glückliche Liebe des schönen Medor und der leichtsinnigen Angelika [i]); in demselben Gesange der Kampf der Marfise mit Guido dem Wilden [k]); im zwanzigsten die Wirkungen des Wunderhorns des Astolf [l]); im vier

Ringiovenito e più che mai robusto;
Tre lingue vibra, ed ha negli occhi foco;
Dovunque passa, ogn' animal dà loco.

*XVII.* 11.

g) XVIII. 9 sq.

h) Hier ist Virgil noch sichtbarer als oben (Anmerk. d)) nachgeahmt, und Virgil's Nisus und Euryalus (Aeneid. IX.) interessiren mehr als Ariost's Medor und Cloridan.

i) Die sinnliche Affection, mit der sich diese leichtsinnige Prinzessin so schnell an den schönen Medor ergiebt, ist sehr verschönert durch das Mitleid, das sie zu ihm hinzieht, als sie ihn verwundet und für todt liegend findet. Sie sammelt selbst Kräuter und drückt dem Ohnmächtigen mit ihren schönen Händchen die balsamischen Säfte in seine Wunden. Die Art aber, wie Ariost diese mahlerische Scene beschreibt, beweiset ziemlich klar, wie vielen Antheil an diesem Mitgefühl auch eine andre Empfindung haben sollte.

Pestò con sassi l'erba, indi la prese,
E succo ne cavò fra le man bianche;
Nella piaga n' infuse e ne distese
E pel petto, e pel ventre, e fin all' anche.

*XIX.* 24.

k) Besonders von der 77sten Stanze bis zu Ende des Gesanges.

l) Deutsche Leser werden bei dieser Gelegenheit an Wieland's Oberon erinnert werden. Astolfo's Horn hat aber nicht die Kraft, zum Tanzen zu zwingen. Es jagt Jeden in die Flucht, wer es vernimmt.

vier und zwanzigsten der Tod Zerbin's [m]); im sechs und zwanzigsten das wilde Gefecht zwischen Rodomont, Mandrikard, Roger und Marfise [n]); der Tod der Isabella im neun und zwanzigsten Gesange [o]); im dreissigsten der Kampf zwischen Roger und Mandri-

Di quà, di là, di sù, di giù smarrita
Surge la turba e di fuggir procaccia,
Son più di mille a un tempo ad ogni uscita;
Cascano a monti, e l'una l'altra impaccia.

*XX.* 90.

m) In diesem Gemälde ist das Interesse der Rührung auch nicht durch den leisesten Muthwillen gestört. Als Zerbin tödtlich verwundet hinsinkt, wirft sich seine Isabella auf ihn. Sie verlangt, mit ihm zu sterben.

Di ciò, cor mio, nessun timor vi tocchi,
Ch'io vò seguirvi o in cielo, o nel inferno.
Convien che l'uno e l'altro spirto scocchi,
Insieme vada, insieme stià in eterno, etc.

*XXIV.* 81.

n) Besonders von der 68sten Stanze an. Bei dieser Gelegenheit spielt auch ein Mal eine allegorische Person, die Zwietracht, eine Rolle.

o) Was fehlt dieser Stelle an den Reizen, die unsre Kritiker sentimental nennen? Isabella, die kein andres Mittel sieht, ihre Unschuld vor der Bestialität des wilden Rodomont zu retten, als, ihrem Zerbin treu, zu sterben, überredet den Barbaren, sie für unverwundbar zu halten und, indem er sich durch ein Experiment zu überzeugen denkt, sie zu tödten. Hier bricht Ariost, gegen seine Gewohnheit, in die lyrische Apostrophe aus:

Vattene in pace, alma beata e bella!
Così i miei versi avesser forza, come
Ben m'affaticarei con tutte quella
Arte, che tanto il parlar orna e come,
Perche mille, e mill' anni, e più, novella
Sentisse il mondo del tuo chiaro nome,
Vattene in pace alla superna sede,
E lascia all' altre l'esempio di tua fede.

*XXIX.* 27.

drikard [p]); Bradamante's Eifersucht im zwei und dreissigsten [q]); die Wunder des irdischen Paradieses im vier und dreissigsten Gesange [r]); im fünf und dreissigsten das Lob unsterblicher Dichter [s]); im vier und vier-

p) Der Kampf ist ernsthaft genug. Er geht auf Tod und Leben. Aber Ariost, der alle ritterliche Klopffechterei in's Komische mahlt, berichtet bei dieser Gelegenheit, daß die Splittern, die die Fechtenden einander von Helm und Panzer abschlugen, bis zu den Sternen emporgeflogen und daß einige dort oben wirklich entzündet und brennend wieder herabgefallen seien, wie der hier glaubwürdige Turpin melde.

I tronchi fin al ciel ne sono ascesi.
Scrive *Turpin, verace in questo loco*,
Che due o tre giù ne tornaro accesi
Ch' eran saliti alla sfera del foco.

*XXX*. 49.

q) Von der 10ten bis zur 46sten Stanze.

r) Besonders von der 72sten Stanze an.

s) Astolf kommt auf seiner Wunderreise nach dem Monde unter andern an den Tempel der Unsterblichkeit. Die ganze Dichtung ist allegorisch ausgeführt. Ein Greis, der Zeitgott, trägt in seinem weiten Mantel eine unzählbare Menge berühmter Namen herbei und schüttet sie in die Lethe. Ein ungestümes Gevögel, Raben, Geier und Krähen, schiessen auf den Fluß herab, um die sinkenden Namen zu entführen. Aber sie können, was sie fassen, doch nicht lange in der Luft halten. Die der Lethe von solchem Gevögel entrissenen Namen fallen wieder herab und gehen im Strome mit den übrigen unter. Nur was zwei Schwäne ergreifen, wird von ihnen glücklich entführt und dem Schatze im Tempel der Unsterblichkeit zugetragen. Zwei Schwäne, muß man dabei wissen, waren auch das Wappen des Hauses Este. Das Compliment, das diesem Hause hier gemacht wird, nimmt sich anfangs ein wenig link aus; aber Ariost zieht sich praktisch aus der Verlegenheit, indem er fortfährt:

vierzigsten der Streit zwischen Liebe und Pflicht im Herzen der Bradamante t); und in den beiden letzten Gesängen die Leiden Roger's und seiner Bradamante bis zu dem Anfange ihres Glücks und dem Ende des Gedichts.

Nicht immer zu den vorzüglichsten gehören die didaktischen Stellen, mit denen Ariost fast jeden Gesang seines großen Gedichts wie mit einer Vorrede anfängt. Selten ist der Abschnitt, der durch das Ende des vorhergehenden Gesanges gemacht wird, von der Art, daß gerade ein Uebergang zu einer Begebenheit von Bedeutung den Verstand reizte, Betrachtungen anzustellen, mit denen er sich bei andern Stellen nicht bemüht. Aber Pulci hatte in seinem Morgante ähnliche didaktische Einleitungen beliebt; und Ariost wollte auch in dieser Kleinigkeit die Manier des Pulci veredeln. Ueberdieß band er sich nicht ängstlich an das Gesetz, die Scene eines neuen Gesanges mit einer Betrachtung zu eröffnen. Ein Mal, zum Beispiel, macht er statt dessen, gegen den Geist seiner leichten Poesie, dem Hause Este ein sehr steifes Compliment. Er, der so manches Wunder zu besingen, keine Muse anruft, verzweifelt, schickliche und genugthuende Worte zu finden, um das Thema der Genealogie des Hauses Este poetisch vorzutragen. In

Son come i cigni anco i Poeti rari,
Poeti che non sian del nome indegni,
Si, perche il ciel degli uomini preclari
Non pate mai che troppo copia regni,
*Si per gran colpa dei signori avari,*
*Che lascian mendicare i sacri ingegni.*

*XXXV.* 23.

t) Von der 39sten Stanze an.

In einem andern Sinne mochte es ihm freilich schwer werden, einem solchen Thema ein poetisches Interesse zu geben [u]).

Durch sein Talent, dichterisch, und immer natürlich, zu beschreiben, wurde Ariost zuweilen zu einer Ausführlichkeit hingerissen, die ihren Zweck verfehlen mußte, weil sie nur die eitle Bemühung verräth, das Unbeschreibliche, zum Beispiel das Individuelle einer außerordentlichen Schönheit, der Phantasie durch Worte zu vergegenwärtigen, die doch nur immer Zeichen des Allgemeinen sind [x]).

Unter den Dichtern des Alterthums hat ohne Zweifel keiner in seiner epischen Manier mehr Aehnlichkeit mit Ariost, als Ovid. Eine genauere Ver-

u) Der dritte Gesang, der das genealogische Thema enthält, hebt an:
Chi mi dara la voce e le parole
Convenienti a si nobil soggetto?
Chi l' ale al verso prestera, che vole
Tanto ch' arrivi *al alto mio concetto?* etc.

x) Unsers Lessings strenge Kritik der von den Italienern hochgepriesenen Beschreibung der Schönheit der Alcina, im siebten Gesange des rasenden Roland, ist bekannt. Wer kann sich auch des Kritisirens enthalten, wenn es in dieser Beschreibung unter andern heißt:
Quindi *il naso per mezzo il viso scende*,
Che non trova l'invidia, ove l'amende.
Wir erfahren dadurch, erstens, daß die schöne Alcina keine schiefe Nase hatte, und zweitens, daß diese Nase schön war. Wie sahe sie nun aus? — Man vergleiche aber die Beschreibung der Schönheit der Olimpia im eilften Gesange. Da ist keine unpoetische Verzierung dieser Art zu finden.

Vergleichung beider könnte nicht wenig zur Erläuterung der großen Verschiedenheit zwischen der romantischen und der antiken Vorstellungsart beitragen. Ovid's Poesie ist überdieß bey weitem nicht so an das Wesen der lateinischen Sprache gebunden, wie die Poesie Ariost's an das Wesen der italienischen Sprache. Der rasende Roland ist kaum übersetzbar [y]).

Die Lustspiele Ariost's verdienen nächst seinem Roland die Aufmerksamkeit der Nachwelt; aber was der Roland in seiner Art ist, sind sie in der ihrigen bei weitem nicht.

Es war ein Fehlgriff, den bei Ariost's Geschmacke nur die Umstände entschuldigen, und den diese selbst nur erklärbar machen, nach dem antiken Lustspiele in der Wahl der Charaktere und dem Gange der Intrigue das neuere zu formen, da ganz andere Zei-

y) Je vertrauter man mit der Poesie Ariost's wird, desto geneigter wird man, wenn gleich nicht im ganzen kritischen Ernste, das Urtheil zu billigen, das der Pfarrer im Don Quixote darüber fällt, als er mit dem Barbier die Bibliothek des verrückten Junkers mustert und unter andern Ritterbüchern auch Ariost's Roland vermuthet. Si aqui le hallo, sagt der Pfarrer, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno; però si habla en su idioma, le pondrè sobre mi cabeza. "Wenn ich ihn hier finde und er spricht eine andre Sprache, als die seinige, so habe ich weiter keinen Respect vor ihm. Spricht er aber in seiner Muttersprache, so lege ich ihn auf meinen Kopf." (Eine spanische Redensart, statt zu sagen, ich bezeuge ihm die größte Achtung.) *Don Quixote*, *Lib. I. cap. VI.*

Zeiten ganz andere Sitten mit sich gebracht hatten. Hätte Ariost als Schöpfer des italienischen Lustspiels den Unterschied zwischen der alten und neueren Zeit so richtig aufgefaßt, wie er sich in der Idee des romantischen Geistes seiner Epopöe durch keine unschickliche Nachahmung der Antike irre machen ließ; wer weiß, ob Muster von seiner Erfindung nicht auch andre dramatische Talente geweckt und den Italienern in der Folge Nationallustspiele im edleren Styl verschafft hätten, deren Stelle ihnen bis auf die neuesten Zeiten sinnreiche Harlekinaden vertreten mußten? Aber Comödien im alt-griechischen und römischen Geiste konnten die neueren Italiener unmöglich für Nationallustspiele annehmen. Sie nannten sie gelehrte Comödien (commedie erudite); und dieser Name war schon hinreichend, das nicht gelehrte Publicum zu verscheuchen und den lustigen Stücken, die im Nationalgeiste aus dem Stegreife mit charakteristischen Verkleidungen von umherziehenden Gesellschaften aufgeführt wurden, als wahren komischen Kunststücken (commedie dell' arte) den Triumph zu bereiten, den sie bis diesen Tag in Italien behauptet haben. Daß Ariost auf kein Nationallustspiel dachte, ist um so schwerer zu begreifen, da er die Bahn der Alten mit seinem ersten dramatischen Versuche in der Wahl der Form verließ und seine Cassaria in Prose schrieb. Aber man erinnere sich an die Geschichte des italienischen Theaters vor Ariost [z]). Das Theater in Ferrara war da, und die Lustspiele fehlten. Da man das Erwachen eines national-dramatischen Genies nicht abwarten und sich doch über den Harlekinaden-Geschmack des Volks erheben wollte, übersetzte

z) Vergl. Erster Band, S. 348.

te man Stücke des Plautus und Terenz. An diese Uebersetzungen, die nun einmal wenigstens das Publicum vom ersten Range befriedigten, weil dieses Publicum damals Geschmack an Gelehrsamkeit fand, schlossen sich neuere Lustspiele im Geiste der Alten auf das natürlichste an. Sie erhielten sich deßwegen auf den italienischen Theatern auch nur so lange, als unter den italienischen Großen die alte Litteratur ein Modestudium blieb; und was ein edles Nationallustspiel auf die Sitten wie auf den Geschmack des Volks hätte wirken können, konnte durch sie nie bewirkt werden.

Der Lustspiele Ariost's sind fünf. Das erste, die Cassaria, war, wie oben erzählt ist, in seiner ursprünglichen Gestalt ein jugendlicher Versuch. Das komische Interesse und die Correctheit, durch die es sich schon in dieser Gestalt empfahl, und die Autorität, die es in der Folge erhielt, waren es vermuthlich, was Ariost's Aufmerksamkeit wieder auf dieses Werk seiner Jugend lenkte, als er es zwanzig Jahre darauf umarbeitete und versificirte. Der Plan und die Charaktere sind aber in beiden Bearbeitungen ungefähr dieselben. Beide verrathen fast in jedem Zuge den Schüler des Plautus und Terenz. Es war eine eben so beschwerliche, als wenig belohnende Arbeit, Sittengemälde aus dem häuslichen Leben der Griechen und Römer so zu modernisiren, wie Ariost es versuchte. Sclavenhändler, die öffentlich schöne Mädchen als eine Waare verkaufen, und junge Wüstlinge, die für solche Mädchen schwärmen und sie durch Geld und List zu erobern suchen, waren auf einem Theater des neueren Europa Geschöpfe aus einer andern Welt. Sollten sich die Scenen, in denen solche Personen auf-

auftreten, wo denn besonders die Bedienten oder Knechte, nach dem Muster der Sclaven beim Plautus und Terenz, eine Hauptrolle spielen, als natürlich empfehlen, so mußten auch sie in eine fremde Welt verlegt werden. Unter den achtzehn Personen der Cassaria sind nicht weniger als acht nach den Sclaven des Plautus und Terenz copirte Knechte oder Bediente, deren Reden leicht die Hälfte des Dialogs im ganzen Stück betragen mögen. Nächst ihnen spielen die bedeutendsten Rollen zwei junge Gesellen, die mit Hülfe der Knechte einen Alten betrügen, und einen Kuppler (ruffiano) dazu; dann der Kuppler selbst, und die beiden Mädchen, die er als sein Eigenthum auf das vortheilhafteste zu verhandeln sucht. Um diese den alten Komikern abgeborgte Personen in der neuen Welt unter zu bringen, wird eine Stadt erdichtet, die Metellino heißt; und in diesem utopischen Metellino, wo man ungefähr auf halb europäischen, halb auf morgenländischen Fuß lebt, muß sich moderne Denkart mit der antiken vertragen, so gut es gehen will. Ein Dichter von so hellem Blick und so festem Tact, wie Ariost, konnte die Charaktere, die er zur Bearbeitung wählte, nicht auffallend verzeichnen; aber er war bei der Richtigkeit und Wahrheit seiner Zeichnung auf die allgemeinen Charakterumrisse eingeschränkt, die keinem Zeitalter und keinem Volke ausschließlich angehören. Was auf den griechischen und römischen Theatern ein lebendiges Gemälde der griechischen und römischen Welt gewesen war, wurde nun kalte Copie eines den meisten Zuschauern unbekannten Gemäldes. Dieser Mangel der Bestimmtheit, ohne die alle komische Darstellung bald ermüdet und nie befriedigt, konnte durch die Reinheit der Sprache und die Natürlichkeit des Dialogs in Ariost's Cassaria

ria weder in der prosaischen noch in der metrischen Bearbeitung ersetzt werden. Indessen sind es diese beiden Vorzüge, die dem Stücke noch immer einen Werth geben, und die es zu seiner Zeit besonders merkwürdig machen mußten [a]). Die platten Späße, an denen es hier auch nicht fehlt, mußten den Theil der Zuschau-

a) Ariost traf besonders glücklich die Natur des raschen Dialogs, der komische Scenen vorzüglich belebt und auf dem deutschen Theater bis auf Lessing fast unbekannt war. Zwei Knechte unterhalten sich über einen kleinen Schelmenstreich, den einer dem andern auszuführen zumuthet.

*Nebbia.* Se tù in mio loco fosti, così faresti; e forse peggio.
*Gianda.* Potrebbe essere. Ma non lo credo già; che non sò vedere, che ti giovi troppo.
*Nebb.* Jo non debbo fare altramente.
*Gian.* E perchè?
*Nebb.* Se mi ascolti, io te'l dirò.
*Gian.* T'ascolto. Dì!
*Nebb.* Conosci ta questo ruffiano, che da un mese in quà è venuto in questa vicinanza?
*Gian.* Conoscolo.
*Nebb.* Credo che tu gli abbia veduto un pajo di bellissime giovani in casa.
*Gian.* L'ho vedute, etc.

In der metrischen Umarbeitung ist diese Munterkeit des Wortwechsels verschwunden. Da heißt es:

*Nebbia.* Se dal padron le commission strettissime
Avessi avute, ch'io ho avute, io non dubito
Che faresti il medesimo.
*Corbo.* (So heißt nun der vormalige Gianda).
Puote essere.
*Nebb.* E se mirassi, ov'io miro, parebbe ti
Ch'io non facessi abbastanza.
*Corb.* Ove miri tu?
*Nebb.* Jo te'l dirò. Tu dovresti conoscere etc.

Zuschauer schadlos halten, für den die Vorzüge des Stücks nicht da waren [b]).

Ariost's zweites Lustspiel, die Verwechselungen (i suppositi), war auch anfangs in Prose geschrieben. Der Inhalt ist, wie im Prolog nicht verhehlt wird, zum Theil dem Eunuchen des Terenz und den Gefangenen des Plautus nachgeahmt, aber mit Modificationen und Zusätzen genug, um das Ganze als ein neues Stück bestehen zu lassen. In der Erfindung und Behandlung des Stoffs, wie in der Leichtigkeit des Dialogs, bemerkt man bald den fortschreitenden Geschmack des Dichters. Die Scene ist in Italien und die Charaktere sind dem Zeitalter Ariost's schon um ein Merkliches näher gerückt. Unter andern nimmt sich ein pedantischer Doctor Juris sehr gut aus, besonders wenn er lateinische Brocken fallen läßt, die sein Schmeichler wie Goldkörner auffängt [c]). Ein Bedien-

b) Schon in der ersten Scene, wo der junge Herr Erofilo seinen Bedienten ruft, sagt er:

Non vaglion le parole con questo asino, nè vuol, se non per forza di bastone, obedir mai.

In den folgenden Scenen conversiren zwei Bedienten. Da sagt der eine:

Egli, del rimanente, sarà erede, non tu, bestia!

Und der andre erwiedert:

Una bestia sei tu, che non hai più discorso ch'un bue.

Und solcher Herzenserleichterungen, die denn doch Ariost selbst wohl nicht für witzig hielt, folgen noch mehr als eine.

c) In der metrischen Bearbeitung sind diese kleinen Züge noch mehr hervorgehoben. Folgende Stelle mag zugleich als Probe des versificirten Dialogs in den Lustspielen Ariost's und als Charakteristik eines Brodfacultisten und eines Parasiten hier stehen.



Digitized by Google

Bedienter aus Siena und ein Ferrareser geben der Composition noch mehr Bestimmtes. Statt eines armen Geschöpfs, das von einem Kuppler an den Meistbietenden verhandelt wird, giebt hier eine junge Dame, die Polynesse heißt, Veranlassung zu einer anständigeren Intrigue im neueren Styl. Das ganze Stück hat einen weit moderneren Charakter, als die Cassaria. Wäre Ariost auf diesem Wege fortgegangen, so würde er als Lustspieldichter das Interesse seiner Zeitgenossen stärker angezogen und der Nachwelt ein solches Bild der Sitten seines Zeitalters hinterlassen haben, wie wir es in jedem Lustspiele suchen, das als Charakterstück ergötzen will.

Aber schon mit dem folgenden Stücke, der Lena (*la lena*), werden wir wieder in eine halb moderne und halb antike Welt versetzt, obgleich die Scene in Fer-

*Cleandro* (der Doctor Juris). Fra lo spazio
Di venti anni acquistai di più di sedici
Mille ducati la valuta, e seguito.
*Pasifilo* (der Parasit). Queste son vere virtù. Che filosofi?
Che poësie? Tutte l'altre scienzie
A paragon delle leggi mi pajono
Ciance.
*Cleand.* Ben ciance! Onde abbiam quel notabile
Verso, e cosi morale: *Opes dat sanctio*
*Justinianea.* *Pasif.* O come e buono! *Cleand.* *Ex aliis*
*Paleas* – *Pasif.* Eccellente! *Cleand.* *Ex istis collige*
*Grana.* *Pasif.* Chi'l fè? Virgilio? *Cleand.* Che Virgilio?
Gliè d'una nostra glosa elegantissima.

Bald darauf spricht auch der Parasit ganz im Styl des alten Juristen:

Può dunque entrare in obbligo
*Cum sit filiusfamilias?* etc.

Ferrara seyn soll. Eine Kupplerin, wie schon der Name dieses Schauspiels errathen läßt, spielt eine Hauptrolle, und die Bedienten oder Knechte machen nach der antiken Art die Hauptspäße. Die Kupplerin drückt sich denn auch gelegentlich so gemein aus, wie es ihr Handwerk mit sich bringt [d]). Der Negromant, das vierte Lustspiel Ariost's, hat wegen der Unwahrscheinlichkeit der Intrigue die meisten Gegner gefunden. Das fünfte, die Scolastica oder das Studentenstück, in welchem zwei verliebte Studiosen figuriren, ist beinahe ganz im Geiste der neueren Zeit; aber Ariost hat es nicht vollendet. Von der vierten Scene des vierten Acts an gehört es seinem Bruder Gabriel [e]). Auch sein Sohn Virginio nahm sich dieser Scolastica an, übertrug sie aus Versen in Prose, und kleidete dann wieder seine Prose, die ihm nicht mehr gefiel, in neue Verse um, die seinem Vater vermuthlich noch weniger gefallen haben würden.

Eine ausführliche Analyse der Lustspiele Ariost's würde ein besonderes Buch erfordern. Sie gehören mit allen ihren Mängeln noch immer zu den vorzüglichsten unter den komischen Sittengemälden in der italie-

d) Z. B. als sie von einem alten Fazio spricht, der sie so eben verlassen hat, sagt sie im Monolog:
Vorrebbe il dolce senza amaritudine;
Ammorbarmi col fiato suo spiacevole
*E strascinarmi come una bell' asina.* etc.

e) Dieß hat, nach ältern Biographen, auch Mazzuchelli unter dem Artikel Ariost angemerkt. Aber wie kommt es, daß in den besten Ausgaben der Werke Ariost's z. B. in der großen Folio-Ausgabe Venedig 1730 kein Wort davon beim Abdrucke der vollständigen Scolastica erwähnt ist?

lienischen Litteratur. Das Sylbenmaß, fünffüßige Jamben mit einem daktylischen Schlusse (versi sdruccioli), giebt auch dem versificirten Dialog einen muntern und der komischen Darstellung sehr angemessenen Gang. Die Leichtigkeit der ganzen Manier ist wenigstens in einigen Scenen jedes Stücks musterhaft.

* * *

Unter den übrigen Gedichten Ariost's sind seine Satyren besonders als der erste Versuch merkwürdig, auch diese Dichtungsart in die italienische Litteratur einzuführen. Aber auch dieser Versuch gelang nicht so, daß er die burleske Satyre, die nun schon seit wenigstens einem Jahrhundert ein Nationalbedürfniß des italienischen Publicums war, hätte verdrängen können. Vielleicht nahm Ariost die Episteln des Horaz zum Muster. Wenigstens wählte er für die sieben Gedichte in *terza rima*, die seine Satyren heissen, die epistolarische Form. Sie sind an einige seiner Verwandten und Freunde gerichtet und gehören auch ihrem ganzen Inhalte nach in die Classe der vertrauten Briefe [f]). Wäre Ariost als Satyrendichter unbefangener gewesen, so würde ihm der Ton der epistolarischen Vertraulichkeit sehr zu statten gekommen seyn, um mit horazischer Anmuth zu spotten und zu unterrichten. Aber er bestimmte seine poetischen Briefe eigentlich, seinem Unwillen und seiner

f) Ohne allen Zweifel sind sie auch nicht vor dem Jahre 1534, also ein Jahr nach dem Tode des Dichters, gedruckt. S. Mazzuchelli l. c. Ihr Inhalt gestattete keine solche Publicität, so lange Ariost lebte. Sie kamen zu Rom auch bald in den Catalog der verbotenen Bücher.

ner übeln Laune Luft zu machen. Deßwegen vermißt man in ihnen ganz den heiteren Sinn, der fast alle übrigen Gedichte Ariost's auszeichnet und hier gerade an der rechten Stelle gewesen wäre. Statt, nach dem Beispiele des Horaz und Lucian, scherzend, allenfalls auch muthwillig, aber immer mit freier Seele, zu spotten, wie es der Muse, wenn sie das Sittenrichteramt ihrer würdig verwalten will, geziemt, verfällt Ariost bald als Strafprediger in den rauhen Juvenalischen Ton, bald drückt er nur seinen Mißmuth, besonders seine Unzufriedenheit mit den Großen aus, von denen er abhängig war. Nur hier und da, wenn es ihm leichter um's Herz wird, kömmt er auf den rechten Weg der neckenden Ironie und des heiteren Spottes. Als Beiträge zur geheimen Geschichte des Dichters sind diese Satyren um so mehr der psychologischen Aufmerksamkeit werth, aber als wahre Satyre um so weniger gelungen. Man lernt aus ihnen, wie der kluge Ariost, der als Weltmann sich ohne Zwang in alle nicht unedlen Verhältnisse zu fügen schien, den Freiheitssinn im Innersten seines Herzens bis zum Eigensinn trieb, sich seiner Verbindung mit dem poetisch von ihm hoch gepriesenen Hause Este als einer kaum erträglichen Knechtschaft schämte, und seine Ketten nur deßwegen nicht jeden Augenblick zerriß, weil er als freier Mann nicht verhungern wollte.

Die erste dieser Satyren fällt in die Periode, wo sich Ariost mit dem Cardinal Hippolyt von Este, der im Grunde nie ein Mann für ihn gewesen war, ganz entzweite. Man kann sie als ein artiges Gegenstück zu den Stellen im rasenden Roland ansehen, wo derselbe Cardinal verherrlicht wird. Ariost schreibt in dieser Epistel seine Apologie. Er sucht das Unge-

bührliche der Zumuthung, den Cardinal nach Ungarn zu begleiten, zuerst durch eine Schilderung dieses, nach seiner Meinung, abscheulichen Landes zu erläutern, wo Er, mit seiner katharralischen Constitution, "fast unter dem Pole," nicht so viel von dem kalten Boden, als von den geheizten Stuben, würde auszustehen gehabt haben. [g]) Er habe ja doch, sagt er, "für seine schnöde Sclaverei vom Cardinal nicht so viel erhalten, daß er bei Hofe die Zeche bezahlen könne." [h]) Und hier reißt ihn die Bitterkeit fort, den Apoll und die Musen anzuklagen, und alle Dichter aufzufordern, ihre Verse in's Feuer zu werfen und dafür die Kunst zu lernen, Aemter und Pfründen zu erschleichen. Wenn der "heilige Cardinal geglaubt habe, ihn durch Gaben zu erkaufen, so gebe er ihm diese Gaben zurück, und trete dafür wieder in den Genuß seiner vorigen Freiheit." [i]).

Weniger persönlich und reicher an feinen Zügen ist die zweite Satyre. Sie zeichnet die Kriecherei und das knechtische Wettrennen um Beförderung besons

g) E non mi nocerebbe il freddo solo,
Ma il caldo delle stufe, ch' ho sì infesto
Che più che della peste me gl' involo.

Was sonst noch von dem kalten Ungarn hinzugesetzt wird, könnte Jedermann abschrecken, dahin zu reisen, wenn das damalige Ungarn noch das heutige wäre, oder wenn uns Ariost dieses Land als Geograph, nicht als ein verdrießlicher Dichter, beschriebe.

h) Io per la mala servitute mia
Non ho dal Cardinale ancora tanto,
Ch'io possa fare in corte l'osteria, etc.

i) — — Se'l sacro
Cardinale comprato avermi stima
Con doni, acerbo non mi sia nè acre,
Rendergli, e tor la libertà mia prima.

sonders unter den geistlichen Höflingen. Nach Rom, meint er, müsse man gehen, um die Zeit, "wann die Cardinäle, wie die Schlangen, die Häute wechseln," k) und wann das Rad — der unter dem Namen der Rota Romana bekannte Gerichtshof — das "nicht nur den gottlosen Ixion züchtigt, sich mitten in Rom dreht, um mit langen Prozessen die armen Seelen zu martern." l) Da müsse man, um Zutritt vorzüglich bei den spanischen Herren zu erhalten, einen spanischen Laufjungen mein Herr betiteln, um von ihm angemeldet zu werden und die Antwort zu vernehmen, die denn hier auch, komisch genug, in spanischer Sprache mitten in die italienischen Verse hinein gereimt ist: "jetzt geht es nicht. Ihr werdet besser thun, morgen früh wieder zu kommen" u. s. w. m). Der Ton der Satyre wird nun immer munterer. Der Entschluß, in den geistlichen Stand zu treten, wird für eben so bedenklich erklärt, als der, zu heirathen. Denn "ein Geistlicher sei übel daran, wenn ihm die Lust komme, eine Frau zu nehmen, und wer eine Frau habe, müsse sich die Lust vergehen lassen, ein Priester zu werden." n) Bald darauf heißt es von der päbst-

k) — Ora che i Cardinali
A guisa delle serpi mutan spoglie.

l) Quando la *Ruota*, che non pur castiga
Ixion rio, si volge in mezzo a Roma,
L'anime a crucciar con lunga briga.

m) Fate, di grazia, che'l Signore
Ascolti, se gli piace, una parola!
— *Agora no se puede, y es mejore,*
*Que vos torneis a la mañana.* —

n) Indarno è, s'io son prete, che mi venga
Desir di moglie, e quando moglie io tolga,
Convien, che d'esser prete il desir spenga.

päbstlichen Regierung: "Auf der Einen Seite steht das Papier voll von Excommunicationen, auf der andern wird dem wilden Mars voller Ablaß ertheilt. Sollen Schweizer oder Deutsche gemiethet werden, so muß Geld da seyn, und der Diener hat den Schaden zu tragen" o). Verständlicher konnte selbst kein Protestant den Pabst und seinen Clerus angreifen.

Fast dasselbe Thema wird in der **dritten** Satyre, nur mit mehr persönlicher Bitterkeit gegen den Pabst Leo X., variirt. Ariost erzählt seinem Freunde Malaguzzo, daß er mit dem Herzog Alfons noch ziemlich gut zurecht komme, weil dieser neue Gönner ihm wenigstens mehr Ruhe gönne, als der vorige. Uebrigens würde es ihm noch besser gehen, wenn ihn sein Vater sogleich nach seiner Geburt wie Saturn seine Kinder behandelt, das heißt, lebendig gespeiset hätte p). Dieser inhumane Gedanke erinnert ihn an seine Lebensgeschichte, besonders an die schmeichelhaften Versprechungen, mit denen ihn der Pabst Leo getäuscht hatte. Dafür muß dieser Pabst und sein Hof unter der Feder des Dichters büßen. Ein Mährchen wird von einer großen Trockniß erzählt, wo ein Hirt dem großen Oberhirten eine Quelle anwies, aber dafür selbst nichts zu trinken und nichts, nur seine Heerde zu tränken, bekam,

o) Le scommuniche empir quinci le carte,
E quindi esse ministre si vedranno
L'indulgenzie plenarie al fiero Marte.
Se l' Elvezio condurre o l' Alemanno
Si dè, bisogna ritrovar i nummi;
E tutto al Servitor ne viene il danno.

p) Che s'al mio genitor, tosto ch'a Reggio
Daria mi partorì, faceva il giuoco,
Che fè Saturno al suo nell' alto seggio etc.

bekam, weil an so viele Vettern und Nepoten und an die guten Freunde, die geholfen hatten, ihm den schönsten aller Mäntel umzuhängen, zuerst die Reihe kommen mußte [q]). Ariost scheint, nach dieser Expectoration, dem Pabste eine Hülfsquelle in irgend einer Geldnoth angewiesen zu haben und dafür nicht belohnt worden zu seyn.

Der Ton der übrigen Satyren Ariost's ist von dem der drei ersten wenig verschieden. Mit ästhetischem und moralischem Interesse bemerkt man in ihnen nicht ungern den freimüthigen und unbillig zurückgesetzten Mann, der in einer reinen und nur selten unedlen Sprache über Menschen zürnt, die freilich eine Züchtigung verdienen mochten; aber man vermißt den Dichter, der die Geissel mit freier Hand über solche Menschen auch dann schwingen würde, wenn sie ihn nicht persönlich gekränkt oder zurückgesetzt hätten. Die fünfte Satyre enthält unter andern sehr gute, aber auch fast ganz ernsthaft mitgetheilte Rathschläge über das Betragen, das in der verdorbenen Welt ein junger Mann gegen seine Frau zu beobachten hat. In der sechsten kommen sehr gute Gedanken über die litterarische Erziehung vor [r]). Die siebente, die größten Theils biogra-

q) I Nipoti e i Parenti, che son tanti,
Prima hanno a ber, poi quei, che l'ajutaro
A vestirsi il più bel di tutti i manti.

r) Bei dieser Gelegenheit auch eine Notiz für Psychologen und Moralisten. Ariost wirft den Grammatikern und Humanisten vor, daß nur wenige unter ihnen sich nicht des Lasters schuldig machten, um dessen willen Sodom unterging.
Poco sono Grammatici ed Umanisti
Senza 'l vizio, per cui Dio Sabaoth
Fece Gomorra e i suoi vicini tristi.

graphisch ist, muß niemand ungelesen lassen, wer von Ariost's Jugendjahren genauer unterrichtet seyn will.

Die Gedichte, durch die Ariost keine neue Bahn brach, aber bewies, daß auch er die Gefühle der Liebe nach romantischer Art zu singen, und noch mehr, daß er mit dem romantischen Styl in Gedichten der Liebe den antiken ohne Unnatürlichkeit zu vereinigen verstand, sind seine Elegien, Canzonen und Sonette [s]). Elegien darf man seine *Capitoli amorosi* besonders dann nennen, wenn man das Wort auch in der antiken Bedeutung nimmt. Freuden und Schmerzen der wollüstigen wie der idealisirenden Liebe sind in diesen sechzehn Capiteln in terza rima mit einer Wahrheit und freilich auch hier und da mit einer Ueppigkeit gezeichnet, in der Ovid, Tibull und Properz, jeder in einigen Zügen, ihre Poesie wiedererkennen würden. Aber ein romantischer Schleier, der über das Ganze gewebt ist, giebt diesen Capiteln durch die glückliche Verschmelzung der antiken Vorstellungsart mit der modernen ein besonderes und doch nicht unnatürliches Colorit. Von den Freuden der Liebe ist deßwegen in diesen Gedichten, gegen den Ton der Sonetten- und Canzonenpoesie, öfter, als von ihren Schmerzen, die Rede [t]); aber auch in den wollüstigsten Gemälden

Wie kam es, daß man andern Gelehrten der damaligen Zeit nicht denselben Vorwurf mit demselben Rechte machen konnte? Sollte das Studium der Alten so auf die Humanisten gewirkt haben?

s) Man findet sie in den Ausgaben der Werke Ariost's, und auch mehrere Mal besonders gedruckt unter dem Titel *Rime* di M. L. Ariosto.

t) Die vierzehnte Elegie fängt an:
Chi pensa, quanto il bel disio d'Amore
Un spirto pellegrin tenga sublime,

Non

den ist der natürliche Wohlstand geschont u). Eine sehr gefällige Allegorie zeichnet das erste Capitel oder die erste Elegie aus. Die neunte findet man im vier und vierzigsten Gesange des Roland wieder, wo sie, in Stanzen umgearbeitet, der treuen Bradamante in den Mund gelegt ist. Die Sonette und Canzonen, durch die Ariost, vermuthlich in seinen Jugendjahren, sich an die unübersehbare Reihe der Petrarchisten schloß, sind ihm weniger gelungen. Ein eigner Zug in diesen Sonetten und Canzonen ist eine poetische Aufmerksamkeit auch auf die geistigen Vorzüge der Geliebten. Die übrigen Petrarchisten haben von schönen Locken, Lippen, Händen, und besonders von schönen Augen so viel zu melden, daß sie der Seelen ihrer Damen nur im Vorbeigehen gedenken x). Ariost behauptet also auch in Zügen dieser Art

Non vorria non averne acceso il core.

— — — — — — —

Chi gusta, quanto un dolce creder sia
Sol esser caro a chi sola n'è cara,
Regna in un stato, a cui null' altro e pria.

Eben so die folgende:

Piaccia a chi piace, e chi lodar vuol, lodi
E chiami vita libera e sicura,
Trovarsi fuor degli amorosi nodi;
Ch' iò per me stimi chiuso in sepoltura
Ogni spirto ch' alberga in petto, dove
Non stille Amor la sua vivace cura.

u) Z B. vorzüglich in der sechsten Elegie, die sich anfängt:
O più che'l giorno a me lucida e chiara,
Dolce, gioconda e avventurosa notte,
Quanto men ti sperai, tanto più cara; etc.

x) Als Proben eines Ariostischen Sonetts mag folgendes hier stehen:
Altri loderà il viso, altro le chiome
Della sua donna, altri l'avorio bianco,

Art den Charakter eines denkenden Dichters, den ihm nur eine oberflächige Kritik abstreitet, die den Verstand nur in Sentenzen findet y).

---

## Trissin.

Unmittelbar nach Ariost einen gelehrten Versificator nennen, der auch außerhalb einer solchen Nachbarschaft als Dichter weder in der Nähe, noch in der Ferne glänzt, scheint eine absichtliche Verkleinerung der Verdienste zu seyn, die sein Andenken bei der Nachwelt noch immer erhalten. Aber Trissin war ein Zeitgenoß Ariost's; und so wie Ariost durch seine halb komische Epopöe und seine Lustspiele, so wollte Trissin durch ein ganz ernsthaftes Heldengedicht und ein Trauerspiel das Gebiet der italienischen Poesie zu seiner Zeit erweitern. Wie weit beides ihm gelang und

Onde formò Natura il petto e'l fianco;
Altri darà a' begli occhi eterno nome.
Me non bellezza corrutibil come
Un ingegno divino ha mosso un quanco;
Un animo così libero e franco,
Come non sente le corporee some;
Una chiara eloquenza che deriva
Da un fonte di saper, una onestade,
Di cortesi atti, e leggiadria non schiva,
Che, s' in me fosse arte e la bontade
Della materia ugual, ne faria viva
Statua, che durerie più d'una etade.

Der Schlußgedanke möchte wohl am wenigsten Beifall finden.

y) Was der gute Meinhard in seinem bekannten Buche über den Charakter der italienischen Dichter zum Beschlusse der Charakteristik Ariost's wohlmeinend beibringt, ist denn freilich auch eben kein Document einer mehr als oberflächigen Kritik.

und wie er mit seinen beschränkten Talenten wenigstens als Trauerspieldichter in Italien den Ton angeben konnte, ist also hier zu erzählen kein unschicklicher Ort. Ihn unter der Menge seiner versificirenden Zeitgenossen namentlich hervorzuheben, ist der Geschichtschreiber seinem Andenken schuldig, weil er doch wenigstens als Nachahmer der Alten zu seiner Zeit eine neue Bahn brach.

Giovan Giorgio Trissino, geboren zu Vicenza im Jahr 1478, also nur vier Jahr jünger als Ariost, war, wie dieser, von adlicher, aber reicherer Familie. Seine Lebensgeschichte, so weit sie bekannt ist, hat aber noch weniger psychologisches Interesse, als die Geschichte Ariost's. Mit seiner Poesie steht sie nur in zufälliger Verbindung [z]). Auch er wurde liberal und zum Staatsmann erzogen. Ob er schon früh, oder erst in der Folge, mit der alten Litteratur vertraut wurde, ist nicht gewiß. Im vier und zwanzigsten Jahre seines Alters gieng er nach Rom. Von dem Pabste Leo X. wurde er bald bemerkt und als Gesandter an den Kaiser Maximilian geschickt. Seit dieser Zeit war sein Glück in der bürgerlichen Welt gemacht. Er muß zu Gesandschaftsgeschäften sehr brauchbar gewesen seyn, weil nach dem Tode Leo's X. auch Clemens VII. ihn als seinen Nuntius an den Hof des Kaisers Carl V. und an die Republik Vene-

z) Eine kurze Notiz von der Lebensgeschichte des Trissin steht vor der besten, vom Marchese Maffei besorgten Ausgabe seiner Werke, Verona, 1729, in klein Folio. Man vergleiche damit *Tiraboschi*, Storia etc. Tom. VII. part. 3. p. 99.

Venedig schickte. Der Kaiser Carl V., in dessen Diensten er auch eine kurze Zeit gewesen zu seyn scheint, beehrte ihn mit dem vornehmen Orden vom goldnen Vliesse [a]). Immer aber scheint er die Stunden, die ihm seine politischen Arbeiten offen liessen, den schönen Künsten und litterarischen Studien, unter andern auch seinen Speculationen über die italienische Grammatik und die Verbesserung der italienischen Orthographie, gewidmet zu haben. Er liebte nächst der Poesie vorzüglich die Baukunst, und war reich genug, auf eigne Rechnung seine architektonischen Ideen auszuführen. Mit Hülfe des Palladio, dessen Name damals erst anfing berühmt zu werden, baute er sich ein schönes Lustschloß auf seinem Landgute Criccoli. Häusliche Verdrießlichkeiten, besonders ein Prozeß, den er mit seinem Sohne erster Ehe zu führen hatte, verbitterten ihm den letzten Theil seines Lebens. Indessen erreichte er ein Alter von zwei und siebzig Jahren. Er starb zu Rom im Jahr 1550.

Die chronologische Ordnung der Gedichte Trissin's ist von seinen Biographen nicht genau angemerkt. Wir verlieren auch nichts dabei. Alle diese Gedichte, die Sonette und Canzonen ausgenommen, tragen ungefähr dieselben Spuren einer peinlichen Nachahmung der Alten; und nur die Reinheit der Diction und eine Simplicität der Darstellung, die, wenn gleich im Grunde nicht viel mehr als Trivialität, doch wenigstens das Gegentheil von Affectation und Uebertreibung ist, konnte ihnen die

a) Unter mehreren Briefen, die seinen Werken vorgedruckt sind, unterschreibt er sich auch Giovan Giorgio Trissino *del Vello doro*. Das Vließ war also auch ihm keine Nebensache.

die Achtung verschaffen, die sie vor manchen geistreicheren, aber incorrecteren Gedichten erhielten. Außer der Befreiung Italiens von den Gothen, dem ersten Versuche einer regelmäßigen Epopöe in der italienischen Litteratur, ist unter Trissin's poetischen oder poetisch seyn sollenden Werken sein Trauerspiel Sophonisbe berühmt. An dieses schließen sich das Lustspiel: Die Zwillinge (im Italienischen I simillimi), und zwei Idyllen. Daß Sonette und Canzonen auch unter Trissin's Versen nicht fehlen, bringt schon die allgemeine Geschichte der italienischen Poesie so mit sich.[1]

Eine Epopöe im antiken Styl soll das Werk seyn, das die Befreiung Italiens von den Gothen (*Italia liberata da' Gotti*) überschrieben ist. Aber es kann nicht wohl eine Epopöe heissen, weil es überall kein Gedicht ist. Weder aus der Erfindung, noch aus der Ausführung spricht ein poetischer Geist. Trissin erzählt in gutem Toscanisch und in Versen, die nicht übel, wenn auch nicht besonders harmonisch, klingen, die Geschichte der Zerstörung des gothischen Reichs in Italien. Das Ganze dieser Erzählung ist in sieben und zwanzig Bücher abgetheilt. Als Nachahmer Homer's und Virgil's glaubte Trissin seinen epischen Versen vor allen Dingen den Reim entziehen zu müssen. So viel richtiges Gefühl hatte er für die Natur seiner Muttersprache, daß er ihr nicht die Form des Hexameters aufdrang. Er wählte zu seinem epischen Sylbenmaße den Vers in fünffüßigen Jamben ohne Reim. Mag er, oder, wie Andre erzählen, sein Freund Rucellai die ersten reimlosen Verse (versi sciolti) dieser Art gewagt haben; die Idee, solche Verse zu machen, kann mit der Erfindung

dung der metrischen Form der Sonette und der *Ottava rima* gar nicht verglichen werden. Man brauchte bei der in den italienischen Gedichten herrschenden Versart nur den Reim zu sparen; und das neue Sylbenmaß war gefunden. Aber um es nicht zu misbrauchen und sich durch das bequeme Jambenspinnen nicht zur ermüdenden Geschwätzigkeit verführen zu lassen, mußte man entweder energisch zu dichten, oder selbst ein leichtes Geschwätz poetisch zu coloriren verstehen; und Trissin verstand weder das Eine, noch das Andre. Die Erfindung, so viel von der Composition dieser Erzählung nicht historische Wahrheit ist, folgt schläfrig dem chronologischen Faden der Geschichte. Im ersten Buche kommt der Kaiser Justinian mit Hülfe eines Engels, der ihm im Traum erscheint, auf den Gedanken, eine Armee nach Italien zu schicken, um das Reich der Gothen zu zerstören. Er beruft seine Rathsversammlung. Sein Gedanke wird gut befunden. Belisar erhält das Commando. Im zweiten Buche rücken die Truppen aus allen Gegenden des Reichs zusammen und werden gemustert. Im dritten hält die Geschichte ein wenig inne, damit etwas von der Liebe des Prinzen Justin und der Prinzessin Sophie erzählt werden kann, was auf die folgenden Begebenheiten wenig oder gar keinen Einfluß hat. Mit dem vierten Buche, wo die Armee in Italien landet, fangen auch schon die Eroberungen an. Eine Stadt wird nun nach der andern eingenommen. Sehr ausführlich und mit topographischer Genauigkeit [b]) wird beson-

b) Diese topographische Genauigkeit zu unterstützen, ist der großen Ausgabe von 1729 auch ein Kupferstich beigefügt, der die Stadt Rom, wie sie zur Zeit der Gothen gewesen seyn soll, im Grundrisse darstellt.

besonders die Belagerung und Eroberung Rom's beschrieben. Dabei giebt es denn auch Zweikämpfe. In einer Schlacht siegen die Gothen. Dafür werden sie zum Beschlusse total geschlagen. Der gothische König Vitiges wird gefangen genommen und nach Constantinopel abgeführt; und die Erzählung schließt mit der Bemerkung, daß "Alles, was auf Erden geschieht, vom Willen Gottes abhängt." c) Diese prosaische Erfindung zur Epopée zu beleben, sollen erstens die überirdischen Wesen dienen, die die irdischen Begebenheiten leiten. Unter diesen steht der Gott der Christen an der Spitze, und seine eigenen Eigenschaften sind um ihn herum personificirt d). Die Engel gehen in ihrem Beruf als Boten vom Himmel zur Erde und von der Erde zum Himmel ab und zu. Aber auch die alten mythologischen Götter fehlen nicht. Sie sind die Intelligenzen der Gestirne, die mit ihnen einerlei Namen führen. Diese Intelligenzen beruft der Gott der Christen in dem Pallaste, den ihm Vulcan gebauet hat, zusammen, um sich mit ihnen zu berathschlagen. Da treten denn Saturn, Jupiter, Mars und die übrigen Planeten auf; und an diese schliessen sich, als Personen, die im antiken Olymp keinen Zutritt

c) Perche le cose, che si fanno in terra,
Tutte dipendon del voler di Dio.

d) Schon zu Anfange des ersten Buches, als Gott auf die Geschöpfe herabblickt, tritt in ihm zuerst die Vorsehung auf und bittet seufzend um die Freiheit Italiens Gott antwortet ihr lächelnd und nennt sie: Meine Tochter.

— Un alma virtù, che Providenza
Da voi si chiama, sospirando disse:
O caro padre mio, etc. — — —
Rispose *sorridendo* il padre eterno:
Figliuola, il tuo pensier molto mi aggreda.

tritt hatten, die personificirten Sternbilder Orion, Cassiopeja u. s. w. [e]). So wollte Trissin mit seiner Maschinerie den Geschmack seiner Zeitgenossen wieder dahin zurückführen, wo Dante stehen blieb. Heerführer und Helden erfand er eine unübersehbare Menge, aber meist nur ihre Namen, wie zu einer Musterrolle, und dabei ihre Wappen, wie zu einem Adelslexicon, ohne durch irgend einen bedeutenden Charakterzug einen vor dem andern hervorzuheben [f]). Ein junger Herzog von Athen soll eine Art von Achill, so wie ein alter Herzog Paul den Nestor, unter den übrigen vorstellen. Jener heißt deßwegen auch Achill. Seine größte That ist die Ueberwindung eines gewaltigen Gothen, dem er sich, wie David dem Riesen Goliath, ohne Schwerdt, Spieß und Schild, und nur, statt der Schleuder, mit einem Knotenstocke bewaff-

e) L'eterno Ré nel suo palazzo eterno,
Che fabbricolli *il protettor di Lenno*,
Fece chiamare il suo consiglio eterno;
E primamente se ne intraro in esso
Le intelligenzie delle stelle erranti,
Saturno, Giove, Marte e il biondo Apollo etc.

*Libr. XXI.*

f) Im zweiten Buche, einer verkehrten Nachahmung des homerischen Catalogus navium, werden alle Provinzen des orientalischen Kaiserreichs und diesen gemäß alle Truppen mit ihren Anführern registrirt. Da heißt es denn z. B.

— Primo era descritto nella lista
Il buon Paulo Toscan, Conte d'Isaura,
D'anni, di senso e d'eloquenza pieno,
Ed aveva in mezzo del suo scudo d'oro
Un bel specchio d'aciajo per insegna.
Seguiva il buon Longin, Conte d'Egitto,
Questi avea nel scudo etc.

So geht es in der ermüdendsten Monotonie lange Seiten fort.

waffnet, entgegenstellt, weil er stark genug ist, ihn mit den Händen zu Boden zu werfen [g]). Der Heerführer Belisar wird zwar nie ohne besondre Attention genannt, aber durch alle schönen Beinamen, die er erhält, so wenig wie durch die Besiegung des Vitiges, den er vom Pferde herabreißt, indem er ihm hintenauf springt, ein poetisch merkwürdiger Charakter [h]). Und ganz im Styl dieser Erfindung ist die Erzählung vom ersten bis zum letzten Buche durchgeführt. Der Kaiser Justinian heißt fortwährend, damit er so nahe als möglich neben Gott gestellt werde, der Mitregent der Welt (correttor del mondo). Als er den Belisar zum Oberbefehlshaber der Truppen ernennt; installirt er ihn auch schon vorläufig zum Vice-Kaiser von Italien und überreicht ihm ein Zepter. Belisar verneigt sich auf ein Knie und spricht: "Großmüthiger und gar höflicher Herr, der Ihr mit artigen Gaben und hohen Ehren die menschlichen Wünsche zu überwinden versteht; ich werde mich bemühen, eines solchen Amts nicht unwürdig zu scheinen und mich so zu betragen, daß ich Eurer Hoffnung entspreche." [i]). Reden in diesem Tone nehmen ungefähr ein Drit-

g) L'audace Achille poi se n'usci nudo
Dall' altra parte, e solamente avea
Un nodoso baston nella man destra.
*Libr. XX.*

h) — Saltolli in groppa
Con un salto leggier, che parve un pardo.
*Libr. XXVII.*

i) Magnanimo Signor, tanto cortese,
Che con leggiadri doni e larghi onori
Vincer sapete i desiderj umani;
Mi sforzerò, di non parere indegno
Di tanto ufficio, e di portarmi in modo,
Ch'io corrisponda alla speranza vostra.
*Lib. I.*

Drittheil des ganzen Werks ein. Als der schöne Justin die Abschiedsvisite bei der Kaiserin Theodora macht, "hat er den Amor bei sich, der ihm überall Gesellschaft leistet." [k]) Als nun Amor die schöne Sophie hereintreten sieht, "spannt er seinen Bogen, stellt sich hinter den schönen Justin," [l]) und schießt so der Dame in's Herz. Als das Heer ausrücken soll und "die schöne Aurora mit goldnen Locken den Sterblichen den Tag und die Sonne herbeiführt, hört der große Belisar andächtig eine feierliche Messe und nimmt dann Urlaub von dem Herrn der Welt." [m]) So wechseln durch die ganze Erzählung die trivialsten Reden mit frostig prunkenden Beschreibungen auf eine Art ab, die nur durch die Correctheit der Sprache erträglich wird. Dieser Correctheit verdankt das Ganze die philologische Achtung, in der es sich noch immer bei den Litteratoren erhielt. Das Publicum hatte nie Lust, es zu lesen [n]).

Mehr

k) Ed avea seco Amor, che quasi sempre
Gli facea compagnia, ovunque andava.
*Lib. II.*

l) Adattò (*la saetta*) sull' arco,
Poi si raccolse dietro al bel Giustino.
*Lib. II.*

m) La bella Aurora con le aurate chiome
Rimenava a' mortali il giorno e'l Sole,
Quando il gran Belisario, avendo udita
Divotamente una solenne messa,
Prese licenza del signor del mondo.
*Lib. III.*

n) Die ersten neun Bücher wurden erst im Jahr 1547 zu Rom gedruckt; die achtzehn folgenden das Jahr darauf zu Venedig; und nie wurde es wieder aufgelegt bis zum Jahr 1729. — Bernardo Tasso sagt in einem seiner Briefe, daß es ein gelehrtes Gedicht sei und vor-

Mehr Glück machte Trissin's Trauerspiel Sophonisbe. Wenn sich auch bezweifeln läßt, ob es vor dem Pabst Leo X. feierlich aufgeführt wurde, wie Einige erzählen, so erregte es doch Aufsehen und wurde durch die Autorität, die es als das erste in seiner Art erhielt, für das italienische Theater nützlich und verderblich. Ein romantisches Trauerspiel mit den Sitten und allenfalls selbst mit den Wundern der fabelhaften Ritterzeit wäre für das italienische Publicum das rechte gewesen. Auch die zufällige Form der griechischen Tragödie hätte so wenig nachgeahmt werden müssen wie die griechischen Sylbenmaße. Aber Trissin, dem es beschieden war, mit einem regelmäßigen Trauerspiele den Ton anzugeben, trat blindlings in die Fußtapfen der Alten. Ohne die wesentliche Schönheit der tragischen Dichtungen des Sophokles und Euripides von der zufälligen zu unterscheiden, ahmte er gleich ängstlich die eine mit der andern nach. Vor allen Dingen ließ er unter den Personen seiner Sophonisbe den Chor nicht fehlen. Als ob zum zweiten Male die Tragödie von ungefähr aus den Chorgesängen bei den Bacchusfesten entstehen sollte, ließ er seinen Chor, eine Gesellschaft von Weibern in der Stadt Cirtha, nicht einen Augenblick abtreten. Bald muß sich dieser Chor in die Gespräche aller übrigen Personen des Drama's mischen, bald durch lange Gesänge die dramatische Handlung unterbrechen. Den Gesängen gab Trissin die metrische Form der gewöhnlichen Canzonen. Auch im Dialog geht er zuweilen zu der Canzonenform

vortreffliche Sachen enthalte. Aber, setzt er hinzu, quasi il giorno medesimo, che e' stato uscito, è stato sepolto.

form mit Reimen über. Die meisten Scenen aber sind in reimfreien Jamben ausgeführt. Schon die Abwechselung, die durch diese Mischung der Sylbenmaße entsteht, giebt der ganzen Composition ein gewisses Leben, das dem befreiten Italien fehlt. Aber auch in jeder andern Hinsicht behauptet es als Gedicht den Vorrang vor dem befreiten Italien, wenn gleich Sprache und Gedanken, Wendungen und Ausrufungen, und Alles, was man von tragischer Kunst darinn bemerken kann, nach dem Euripides copirt ist. Trissin hatte unverkennbar mehr Anlage, ein Trauerspiel, besonders im Geist des Euripides, als eine Epopöe, zu Stande zu bringen. So arm seine Phantasie war, so konnte er doch nach einem guten Muster unaffectirte Rührung um so leichter ausdrücken, weil er Simplicität des Ausdrucks liebte; und eine simple Combination tragischer Scenen ohne kunstreiche Verwickelung war bald erfunden. Mehr Erfindung und Kunst muß man aber auch in dieser Sophonisbe nicht suchen. Da sie noch nicht in Acte und Scenen abgetheilt ist — vielleicht, weil die damals vorhandenen Ausgaben der alten Tragiker noch nicht mit solchen Einschnitten versehen waren — so kann man sie, nach Belieben, auch für ein Trauerspiel in Einem Acte halten; denn alle Scenen hängen ungefähr auf gleiche Art zusammen. Sophonisbe tritt zuerst mit einer Vertrauten auf, die Erminia heißt. Diese Erminia muß sich sogleich die Geschichte der Sophonisbe, mit der sie doch aufgewachsen ist o), um des Lesers und Zuschauers willen noch ein Mal ausführlich erzählen lassen, "weil man doch durch Reden

o) Erminia mia, siam nutriti insieme; sagt Sophonisbe ausdrücklich.

den sein Herz erleichtere." [p]) Das Beste in dieser Erzählung ist ein Traum, den Sophonisbe als eine Prophezeihung erklärt [q]). Unter den Trostgründen, durch welche Erminia ihre geängstigte Freundin aufrichten will, kommen freilich die trivialsten Gemeinplätze vor [r]). Sie giebt ihr endlich den Rath, sich mit Gebet an die Götter zu wenden. Sophonisbe tritt ab, um diesen Rath zu befolgen; und nun stimmt auch schon der Chor ein langes Klaglied an. Darauf kommt Sophonisbe zurück, und von einer andern Seite zu gleicher Zeit ein Bote, der Nachricht von der verlornen Schlacht bringt. Syphax, der Gemahl der Königin Sophonisbe, ist in die römische Gefangenschaft gerathen. Der Natur getreu, läßt hier Trissin seine Sophonisbe nicht außer sich vor Schmerzen gerathen, weil sie diesen Gemahl doch nicht aus

p) Però vò ragionar più lungamente
E *cominciar da largo* le parole,
Né starò di *ridir cosa che sai*,
*Perché si sfoga ragionando il more.*

q) Esser pareami in una selva oscura
Circondata da cani e da pastori,
Ch' avean preso e legato il mio consorte.
Mi volsi ad un pastor, pregando lui,
Che dalla rabbia lor mi difendesse;
Ed ei pietoso aperse ambo braccia
E mi raccolse; ma d'intorno udio
Un si fiero latrar, ch' ebbi temenza,
Che mi pigliassen fin d' entr' al suo grembo.
Onde mostrommi una spelonca aperta
E disse: Poiché te salvar non posso,
Entra costì, che non potran pigliarti.

r) Z. B. Questa vita mortale
Non si può trapassar senza dolore;
Che così piacque alla giustizia eterna.
Ne sciolta d'ogni male
Del *bel ventre materno* uscisti fuore.

aus freier Wahl genommen hatte und ihm im Herzen den Massinissa vorzog, der jetzt mit ihren Feinden, den Römern, alliirt war. Daraus erklärt sich auch die Bereitwilligkeit, mit der sie nach kurzen Tractaten dem Massinissa, der nun auftritt, nach seinem Wunsche die Hand giebt. Die Scene, in der sie vorher vor ihm auf die Knie fällt und um Gnade fleht, hat den Affect und die Würde der wahren Tragödie s). Nur wird man auch hier durch gemeine Nebenzüge gestört, z. B. wenn Massinissa antwortet, "er wisse von selbst, daß er von solcher Natur sei, daß er sich über das Unglück Andrer nicht freue." t) Den täuschenden Augenblick, wo die Sonne des Glücks für die unglückliche Sophonisbe wieder aufzugehen scheint, benutzt der Chor, um seine Empfindungen in einer lyrischen Apostrophe an die Sonne vorzutragen. Man kann diesen Chorgesang zu den besten unter den lyrischen Scenen der Sophonisbe zählen u). Die folgen-

s) Fate mi questa grazia ch'io vi chieggio,
Per le care ginocchia ch' ora abbraccio,
Per la vittorioso vostra mano
Piena di fede e di valor, ch'io bacio.
Altro rifugio a me non e rimaso
Che voi, dolce Signore, a cui ricorro
Siccome al porto della mia salute.
E se ciascuna via pur vi sia chiusa,
Di tor mi dell' arbitrio di costoro,
Togletemi da lor col darmi morte.

Einige Ausdrücke in dieser Rede der Sophonisbe, z. B. das "*dolce Signore*", darf man nach italienischer Vorstellungsart nicht wie nach der unsern beurtheilen.

t) Jo sò per me, ch' io son di tal natura,
Che non m' allegro mai dell' altrui male.

Um so etwas ohne Lachen zu lesen, müßte man auch für das Rührende der übrigen Stellen keinen Sinn haben.

u) Hier ist die erste Strophe:
Almo celeste raggio,

Del-

genden Scenen sind alle, bis auf die letzte, eben nicht reich an tragischem Pathos. Lälius, dann Scipio, treten auf, um in langen Disputationen dem Massinissa zu beweisen, daß er seine neue Gemahlin als Gefangene an die Römer auszuliefern verbunden sei. Die Scene, in welcher Massinissa sich entschließt, der Geliebten, die er nicht retten kann, einen Gifttrank zu schicken, um ihr sein Wort wenigstens zur Hälfte zu halten, hätte auch einem der unbedeutendsten Dichter leicht besser gelingen können. Trissin läßt seinen Massinissa ganz trocken erklären, daß er nachgeben will, weil er sieht, daß die Römer auf ihrer Forderung bestehen. Aber er bittet sie, nicht übel zu nehmen, daß er zugleich suchen will, so gut es möglich ist, sein Wort zu halten, das er in der Uebereilung gegeben habe [x]). Dann tritt er ab, um zu überlegen, wie er

Della cui santa luce
S'adorna il cielo, e si ristora il mondo,
Il cui certo viaggio
Si belle cose adduce,
Che 'l viver di quaggiù si fa giocondo;
Perche, sendo ritondo,
Infinito ed eterno,
Il di dopo la sera,
E dopo primavera
Mena la state, e poi l'autunno e'l verno;
Onde la terra e'l mare
S'empie di cose preziose e rare.

Die *belle cose* und *cose preziose e rare*, dann das Prädicat *infinito* bei der Sonne, und die vollständige Aufzählung der vier Jahrszeiten muß man einem Trissin nicht als Fehler anrechnen, wenn man seine Verse nicht ganz wegwerfen will.

x) Poscia ch'io vedo esser la voglia vostra
D'aver costei, più non farò contrasto;
spricht Massinissa, und ergiebt sich in sein Schicksal.

er die Sache am klügsten anzufangen hat. Der Chor hält indessen durch eine Unterhaltung mit einem Hofdiener die Handlung so lange hin, bis ein Bote kommt, und berichtet, was sich indessen im Pallaste zugetragen hat. Statt einer Scene, in der Sophonisbe den Giftbecher annehmen und ausleeren sollte, erhalten wir hier also nur die Erzählung davon. Sophonisbe erscheint nicht anders wieder, als schon sterbend; und hier zeigt Trissin noch ein Mal, daß er nicht ohne Anlage zur tragischen Poesie war. Der letzte Abschied, den Sophonisbe von ihrer Freundin Erminia nimmt, der sie die Rettung ihres jungen Sohnes aufträgt, ist eben so warm als natürlich gezeichnet [y]). Nach dem Tode der Heldin des Stücks wird dann auch das Ach! und Weh! in Ausrufungen nach griechischer Manier nicht gespart [z]). Der langweilige Massinissa kommt noch

y) Sophonisbe tritt sterbend auf mit den Worten:
Cara luce del Sole, or stà con Dio!
E tu, dolce mia terra,
Di cui voluto ho contentar la vista,
Alquanto anzi ch'io mora!
Erminia fällt ihr in die Rede:
Voglio venir, voglio venir anch'io
E star con voi sotterra.
Den Vorsatz, mit ihrer Freundin zu sterben, giebt sie nicht eher auf, bis sie von dieser überzeugt wird, daß sie ihr lebend noch als Freundin einen wichtigen Dienst erzeigen müsse.

z) Das griechische οἰμοι nachzuahmen, ruft Erminia nach dem Tode ihrer Freundin anfangs nichts als ein Mal über das andere Oimei.
*Erminia.* Oimei!
*Coro.* Non la movete giù di questa sedia,
Ma via portetela con essa.
*Ermin.* Oimei! Oimei!
*Coro.* Tenetela da' lati, etc.
*Ermin.* Oimei! Oimei! Oimei!

noch ein Mal wieder, um zu einem feierlichen Begräbnisse Befehl zu geben. Der Chor schließt das Stück mit trivialen Betrachtungen über die Ungewißheit aller menschlichen Dinge.

Auch Trissin's Lustspiel, die Zwillinge (I simillimi) empfiehlt sich dem Sprachforscher durch philologische Correctheit. Uebrigens würde es nur dann in einer Geschichte der Poesie eine genauere Anzeige verdienen, wenn es in der neueren Litteratur das erste in seiner Art wäre, wie es die Sophonisbe in der ihrigen ist. Die Scene des Stücks ist zwar zu Palermo; aber die Nachahmung der Charaktere und der Manier des Plautus und Terenz ist in jedem Zuge noch weit merklicher, als in den Lustspielen Ariost's. Die Verwickelung beruht, wie in den Verwechselungen (Suppositi) Ariost's, auf den schon im Alterthum verbrauchten Stoffe einer wundersamen Aehnlichkeit zweier Zwillingsbrüder. Eine öffentliche Courtisane fehlt auch nicht unter den handelnden Personen. Der ganzen Composition einen recht griechisch-antiken Schnitt zu geben, brachte Trissin sogar in dieses Lustspiel einen Chor, weil er vermuthlich neben dem Plautus und Terenz auch den Aristophanes nachahmen und den Geschmack wieder einführen wollte, den selbst die Griechen bei der Verbesserung ihrer Comödie verließen.

Als Verfasser mehrerer Canzonen, Sonette u. d. gl. ging Trissin auf dem alten Wege mit seinen Zeitgenossen fort. Seiner prosaischen Schriften wird im dritten Capitel dieses Buchs weiter gedacht werden.

---

## Rucellai.

Als Nachahmer der Alten wetteiferte mit Trissin sein Freund Giovanni Rucellai, geboren zu Florenz im Jahr 1475. Beide Freunde haben auch fast dieselbe Lebensgeschichte [a]). Auch Rucellai war von vornehmer Familie, und überdieß noch verschwägert mit dem Hause der Medici. Zum Staatsmann erzogen, wurde er im dreissigsten Jahre seines Alters von seiner Regierung als Gesandter nach Venedig geschickt. Im Jahr 1513, als der Cardinal Johann von Medici unter dem Namen Leo X. den päbstlichen Thron bestieg, trat Rucellai, vielleicht in der Erwartung eines ähnlichen Glücks, in den geistlichen Stand. Pabst Leo nahm ihn auch sogleich in seine Dienste, trug ihm bald dieses, bald jenes Geschäft auf, beförderte ihn aber nie bis zur Cardinalswürde. Rucellai war schon vierzig Jahr alt, als sein erstes Trauerspiel, die Rosmunde, in seinem Garten zu Rom vor dem Pabste aufgeführt wurde. Ob dieses Trauerspiel erst kurz vorher, oder schon früher, entstanden war, wissen wir nicht. Eben so fehlen genauere Nachrichten von der Geschichte des Trauerspiels Orest, durch das Rucellai fortfuhr, die alten Tragiker nachzuahmen. Das Lehrgedicht Die Bienen scheint die letzte unter seinen dichterischen Arbeiten gewesen zu seyn. Er reisete indessen als päbstlicher Nuntius nach Paris. Auf dem Rückwege, im Jahr 1521, erhielt er die Nachricht von dem Tode des Pabstes Leo. Was er jetzt an Hoffnungen verloren hatte, suchte er durch eine elegante Rede wieder einzubringen, die er in lateinischer

a) Eine kurze Nachricht von dem Leben des Rucellai steht vor der artigen Ausgabe seiner Werke: Padova, 1772, in Octav.

scher Sprache an den neuen Pabst Adrian VI. hielt [b]). Aber auch von diesem Pabste, der nicht lange regierte, wurde Rucellai so wenig wie von dessem Nachfolger Clemens VII. mit dem Cardinalshute beglückt. Er starb als Castellan der Engelsburg im Jahr 1525. Noch auf seinem Sterbebette empfahl er angelegentlich durch seinem Bruder die Revision seines poetischen Nachlasses, besonders des Lehrgedichts Die Bienen, seinem Freunde Trissin.

Das Lehrgedicht Die Bienen (*Le api*) ist unter den dichterischen Werken Rucellai's das bekannteste. Es verdient auch die Achtung, in der es sich noch immer erhält, nicht bloß wegen der classischen Correctheit seiner Diction. Die Harmonie zwischen der Manier und dem Gegenstande ist eine der wesentlichen Schönheiten des Ganzen. Rucellai scheint eine wahre Zärtlichkeit für die kunstreichen Thierchen gefühlt zu haben, die er didaktisch besingen wollte. Er gab seinem Gedichte eine ökonomische Wendung. Vorschriften, die Erziehung und Wartung der Bienen und das Einsammeln des Honigs betreffend, geben der Composition die didaktische Form. Aber nicht sowohl der Nutzen, als die merkwürdige Natur der Bienen, beschäftigte seine poetische Aufmerksamkeit. Die Aehnlichkeit zwischen einem Bienenstaat und einer Monarchie unter Menschen gab seinem Thema in seinen Augen eine solche Würde, und die Süßigkeit des Honigs hatte

b) Wer Lust hat, diese Rede zu lesen, findet sie in der Paduanischen Ausgabe der Werke des Rucellai mit abgedruckt. Wenn man sie aber allein fände, würde man nach dem Namen den Verfasser nicht errathen; denn Rucellai nannte sich auf lateinisch Oricellarius.

hatte für ihn einen so poetischen Reiz der Lieblichkeit, daß er Beides in sein Gedicht zu übertragen suchte. Noch interessanter wurden ihm die Bienen durch die hohe Meinung, die er von ihrer Keuschheit hegte. Nach seiner Naturgeschichte, die er zum Theil aus den alten Autoren nahm, ist eine Biene von so strenger Sittsamkeit, daß sie unverzüglich jeden Menschen sticht, der sich kurz vorher des vertrauten Umgangs mit einer Person des andern Geschlechts schuldig gemacht hat. Von dieser naturhistorischen Meinung begeistert, glaubte Rucellai nicht zu viel zu thun, wenn er seine Bienen Jungfräulein und sogar Engelchen nannte c). Was aber auch immer diese und manche andre Vorstellungen, die Rucellai in sein Gedicht verwebte, für uns Lächerliches haben mögen; sie trugen dazu bei, seiner ganzen didaktischen Erfindung einen Ton zu geben, auf den ein geistloser Nachahmer nie verfallen seyn würde. Sei dieses Werk mitunter noch so mikrologisch und tändelhaft; es ist doch ein Gedicht, und kein frostiges Fabricat des poetisirenden Fleißes. Es ist nicht nur in der neueren Litteratur das erste Lehrgedicht, wenn man anders diesen Namen nicht an geistlose Versuche verschwenden will; es ist auch nichts weniger als ein Werk

c) *Virginette caste* und *Vaghe Angelette* heißen die Bienen schon in den ersten Zeilen dieses Gedichts. Nachher sagt Rucellai weiter von ihnen:

Tu prenderai ben or gran maraviglia,
S'io ti dirò, che *ne' lor casti petti*
*Non alberga giammai pensier lascivo*,
Ma pudicizia e sol disio d'onore.

Und an einer andern Stelle wird die Pflicht der Keuschheit den Bienenvätern besonders an's Herz gelegt:

Però sia *casto* e netto e sobrio molto,
Chiunque ha in cura questa *onesta prole*.

Werk der peinlichen Nachahmung. Rucellai übertraf seinen Freund Trissin an Geschmack, wie an Phantasie. Er bildete sich nach Virgil; aber er copirte nicht Virgil's römische Vorstellungsart. Das ganze Gedicht besteht aus einem einzigen Buche von ungefähr anderthalb tausend reimfreien Jamben. Mit einer sehr glücklichen Wendung wird der Mangel des Reims, den Rucellai und Trissin unter allen neueren Dichtern zuerst aufgaben, sogleich in den ersten Zeilen auf Rechnung der Empfindlichkeit der Bienen geschrieben, die an den Felsen, wo das Echo wohnt, nicht gern verweilen [d]). Dann folgt eine Ankündigung des Inhalts des Gedichts und eine poetische Zuschrift desselben an Trissin, der bei dieser Gelegenheit in freundschaftlichem Ernste der Stolz seines Zeitalters genannt wird [e]). Die Geschichte eines Bienenstaats und die Honigernte, die diesem Staate ein Ende macht, wird nun anmuthig und in den lieblichsten Versen erzählt. Zu Episoden war in einem Gedichte von nicht größerem Umfange kein Raum. Dafür

d) In diesem Anfange des Gedichts erkennt man sogleich den Geist der ganzen didaktischen Manier des Rucellai.

Mentr' era per cantare i vostri doni
Con alte rime, o Virginette caste,
Vaghe Angelette delle erbose rive,
Preso del Sonno, in sul spuntar dell' Alba,
M' apparve un coro della vostra gente,
E dalla lingua, donde s'accoglie il mele,
Sciolsono in chiare voce este parole:
O spirito amico — — — —
— — — — — — —
Fuggi le rime e'l rimbombar sonoro.
Tu sai pur che l'imagin della voce,
Che risponde dai sassi, ove *Eco* alberga,
Sempre nimica fù del nostro regno.

e) O chiarissimo onor dell' età nostra!

für erlaubt sich Rucellai einige moralisch-politische Digressionen, die aber freilich wohl von den wenigsten Lesern so ernsthaft aufgenommen werden möchten, wie es mit ihnen gemeint ist, z. B. wenn er von der monarchischen Verfassung des Bienenstaats Veranlassung nimmt, der Monarchie unter andern auch deßwegen das Wort zu reden, weil nur Ein Gott im Himmel ist f), und wenn er hierauf die geistliche Monarchie und besonders die Tugenden des Pabstes Clemens VII. hoch preiset g). Auch einige Gleichnisse, so treffend sie zu ihrer Zeit seyn mochten, fallen in's Lächerliche; z. B. wenn die streitenden Bienen, die man durch eine Schaale voll Honig zur Ruhe bringt, mit rebellischen Schweizersoldaten der damaligen Zeit verglichen werden, die der Vernunft eher Gehör gaben, wenn Gründe von einem Becher Wein unterstützt wurden h). In der Kunst, malerisch zu beschreiben,

f) Lascia regnare un Re solo ad una gente,
*Siccome anco un sol Dio si trove in cielo.*
L'allegro vincitor con l'ale d'oro
Tutto dipinto del color dell' Alba
Vedrai per entro alle falangi armato
Lampeggiare, ed ornare il regal seggio.
v. 340. sq.

g) Però voi che *creaste in terra un Dio*,
Quanto, quanto vi deve questa etado,
Perche rendeste al mondo la sua luce!
— — — — — — —
O *divo Giulio!* O fonte di clemenza
Onde il bel nome de *Clemente* hai tolto etc.
v. 359. sq.

h) Come quando nei *Suizzeri* si muove
Sedizione, e che si grida all' arme,
Si qualche uom grave allor si leva in piede
E comincia à parlar con dolce lingua,

ben, scheint Rucellai seinen Virgil vorzüglich zum Muster genommen zu haben [i]).

Aengstlicher hielt sich Rucellai als Trauerspieldichter an die antiken Formen. Seine Rosmunde, die ungefähr zu gleicher Zeit mit der Sophonisbe Trissin's entstanden zu seyn scheint, wird von einigen Litteratoren für eine Nachahmung der Hekuba des Euripides ausgegeben. Die Aehnlichkeit des Stoffs ist aber nur sehr entfernt, und in der Manier nähert es

E in tanto fa portar ondanti vasi
Pieni di dolci ad odorati vini,
Allora ognun le labbra e'l mente immerge
Nelle spumanti tazze etc.

*v*. 324. sq.

i) Z. B. in der Beschreibung der Vorbereitungen zu einer Schlacht unter den Bienen:

Allor concorron tepide, e ciascuna
Si mostra nelle belle armi lucenti,
E col dente mordace gli aghi acuti
Arrotando bruniscon come a cote.
Movendo a tempo i piè, le braccia e'l *ferro*
Al suon cruento dell' orribil *tromba;*
E stanno dense intorno al lor Signore
Nel *padiglione*, e con voce alta e roca
Chiaman le genti in lor linguaggio all' arme.

*v*. 272 sq.

Ein wenig affectirt sind hier nur die Ausdrücke *ferro*, *tromba* und *padiglione*. — Zuweilen fallen die Beschreibungen da, wo sie gar zu lieblich seyn sollen, auch in's Spielende; z. B. in der folgenden sonst schönen Stelle:

— Surgano ivi appresso chiari fonti,
O corran chiari e trenolanti rivi
Nutrendo gigli e violette e rose
Che in premio dell' umor ricevon ombra
Dai *fiori*, e i *fior* cadendo *infioran*
Grati la madre e'l liquido ruscello.

es sich andern griechischen Trauerspielen nicht weniger, ohne den Geist derselben zu erreichen. Der Dialog ist in reimlosen Jamben. Die Chorgesänge sind Canzonen. Ein Chor von Weibern, der als mithandelnde Person nicht fehlt, scheint indessen beim Anfange des dritten Acts — denn das Stück ist regelmäßig in fünf Acte abgetheilt — nicht gegenwärtig zu seyn. Auch die Einheit des Orts erlaubte sich Rucellai zu verletzen. Die Handlung ist einfach. Die Charaktere sind entweder unbedeutend, oder gar gemein; und die Scenen da, wo sie Schaudern erregen sollen, ekelhaft. Auch in der Ausführung zeigt sich wenig dramatische Kunst. Rosmunde, die Tochter eines Königs der Gepiden, sucht den Leichnam ihres in der Schlacht gegen den Longobardenkönig Albuin gebliebenen Vaters, gegen das ausdrückliche Verbot des Siegers, zu begraben. Sie tritt mit ihrer Amme auf, der sie erzählt, was der Leser und Zuschauer wissen sollen. Dann singt der Chor ein Lied voller Betrachtungen über das Unglück und den Tod [k]). Das ist der erste Act. Im zweiten wird Rosmunde, nachdem sie die letzte Pflicht der kindlichen Liebe erfüllt hat, von den Soldaten des Königs Albuin ergriffen. Sie tröstet sich und ihre Begleiterinnen mit der Bemerkung, daß "ein edler Tod unter den schönen Dingen den ersten Platz einnimmt" [l]). Im dritten Act wird die gefangene Fürstentochter vor den König Albuin geführt. Zugleich wird diesem Könige der Kopf des Vaters der Rosmunde gebracht. Der barbarische Longobardenkönig befiehlt,

k) Das Lied fängt an:
Frà le cose *mortali*
Non nacque al mondo peggio
Di quella che frà noi dimandiam *Morte*.

l) Generosa morte
Ha il primo loco fralle cose belle.

fiehlt, den Schädel zu zersägen und zum Trinkgeschirr einzurichten m). Einfach und edel antwortet Rosmunde auf die Frage: ob sie die Thäterin sei, die den Leichnam ihres Vaters begraben habe? mit wenigen Worten: "Warum sollt' ich es leugnen? Ich bin es." n) Sie geht heldenmüthig dem Tode entgegen. Aber Albuin merkt an, daß er "noch nicht überlegt habe, zu welcher Todesstrafe er sie verurtheilen wolle." o) Sein Feldherr Faliscus räth ihm, die schöne Gefangene lieber zu heirathen, als hinrichten zu lassen; und Albuin antwortet naïv: "Daran hatte ich noch nicht gedacht." p) Rosmunde sträubt sich, sehr natürlich, gegen den Heirathsantrag des Mannes, der aus dem Schädel ihres Vaters ein Trinkgeschirr hat machen lassen; aber der Rath ihrer Amme bringt auch sie auf andre Gedanken q). So zieht sich die Handlung durch den vierten und fünften Act mehr lächerlich und ekelhaft, als tragisch, bis zur Katastrophe hin. Rosmunde wird von dem brutalen Albuin gezwungen, zur Vermählungsfeier aus dem Schädel ihres Vaters zu trinken. Aber noch vor der wirklichen Vermählung macht ein junger Fürst Almachild, der längst Rosmunden lieb=

m) Segate il cranio, e fattelo ben netto,
E circondate d'or l'estreme labbra,
Perche ne' più solenni miei conviti
Ber vò con esso.

n) Perchè deggio negarlo? Jo son quell' essa.

o) Ver' é, ch' ancor non ho deliberato
Qual é'l supplicio ch'io le voglio dare.

p) Questo non m'era ancor venuto in mente.

q) Conosco ben, che tu m'hai detto il vero.
Come che duro sia il poterlo fare,
Pur' il farò, etc.
Darauf singt das Chor:
Quanto val un consiglio che sia buono!

liebte, der Noth ein Ende durch einen Meuchelmord. Er schleicht sich zu dem betrunkenen Albuin ins Zelt, und haut ihm den Kopf ab. Der Bote, der zum Beschlusse des Stücks diese tröstliche Nachricht bringt, setzt hinzu, daß Almachild "den Kopf des ermordeten Königs beim Barte gefaßt und ihn darauf in ein Tuch gewickelt habe, bloß in der Absicht, ihn der Prinzessin Rosmunde zu bringen." r) Rosmunde fühlt nun, daß "denn doch ein Gott im Himmel ist", und der Chor schließt mit einer Ermahnung an die Fürsten, nicht so grausam zu seyn, wie der König Albuin, weil es Gott mißfällig ist s).

Rucellai's zweites Trauerspiel, der Orest, ist eine Umarbeitung der zweiten Iphigenie des Euripides. An der Hand eines solchen Führers war es leichter, den rechten Weg der tragischen Kunst nicht zu verfehlen. Vielleicht giebt es aber auch in der ganzen Mythologie und Geschichte keinen Stoff, der sich von selbst dem Trauerspieldichter zur Entwickelung des edelsten Pathos mehr darbietet, als eben diese, nachher auch oft genug auf allerlei Art verarbeitete Ankunft des Orest und seines Freundes Pylades in Taurien, wo die Priesterin Iphigenie in dem Orest, den sie opfern soll, ihren Bruder entdeckt. Rucellai folgt dem Euripides nicht Schritt vor Schritt. Einige Mahl ist es ihm gelungen, seinen Meister glücklich zu verbessern. Mehrere Veränderungen, die er mit der Iphigenie des Euripides vornahm, betreffen aber

r) Almachilde lo prese per la barba,
E dentro a certo panno lo rinvolse,
Sol per portarlo nella tua presenzia.

s) Ciascun, che regge, impari
Dal dispietato Ré che morto giace,
A non esser crudel; ch'a Dio non piace.

aber nur Nebensachen; und hier und da vernichtete er sogar die Schönheit seines Originals durch grelle Zusätze, in der guten Meinung, den tragischen Effect dadurch zu verstärken. Statt, wie Euripides, die früheren Begebenheiten, die die Handlung des Stücks motiviren, von der Iphigenie in einem Prolog erzählen zu lassen, schob Rucellai eine Vertraute ein, der stückweise ungefähr dasselbe erzählt wird. Die Freundschaft des Orest und Pylades hat er schöner als Euripides gezeichnet [t]). Auch den Charakter der Iphigenie

t) Bei'm Euripides will zwar Pylades auch seinen Freund Orest nicht überleben. Aber wie frostig erklärt er ihm dieß!

'Αισχρὸν θανόντος σȣ βλεπειν ἡμᾶς φαος.
Κοινᾷ τ' ἐπλευσα, δεῖ με και κοινᾷ θανεῖν.
Και δειλιαν γαρ, και κακην κεκτησομαι etc.
(*Act.* III.)

Rucellai läßt seinen Pylades an das Urtheil, das die Welt über ihn aussprechen wird, bei dieser Gelegenheit gar nicht denken. Ein schwarzer Mantel wird gebracht. Welcher von beiden Freunden ihn umhängen will, soll geopfert werden. Beide stürzen auf den Mantel zu, ihn der weiblichen Person, die ihn bringt, zu entreissen.

*Pilade.* Donna, porgete a me cotesta vesta!
*Oreste.* Donna, porgete a me cotesta vesta!
*Pilade.* Deh, lascia a me, da, lascia a me vestirla!
*Oreste.* Lasciala a me, ch'io fui primo a pigliarla.
— — — — — — — — —
*Pilade.* Pria resteranno suelte a questi panni
Queste man dalle braccia; etc.

Nach diesem Wettkampfe der Freundschaft folgt zum Beschlusse ein Chorgesang, dessen eine Stanze mit den trefflichen Zeilen anfängt:

Quando nacquer costor, nel ciel sereno
Eran le Grazie e le Virtuti elette
Innanzi a Giove in un bel cor ristrette.

genie hat er zarter behandelt; denn er läßt sie nicht betrügerisch den König Thoas mit schlauen Reden überlisten. Aber aus dem taurischen Könige Thoas selbst glaubte er, wie aus dem Longobardenkönig Albuin in der Rosmunde, ein brutales Ungeheuer machen zu müssen. Bei'm Euripides nimmt dieser Thoas, als er hört, daß die Fremdlinge mit der Bildsäule der Diana entwichen sind, sogleich Vernunft an. Freilich muß Minerva selbst erscheinen und ihn belehren. Bei Rucellai aber, der die Minerva nicht in's Spiel ziehen wollte, endigt Thoas die Handlung mit den plattesten Flüchen und Gotteslästerungen [u]), und mit dem Versprechen, den, der die flüchtige Iphigenie zur See einhohlt und wieder bringt, zum Admiral zu ernennen [x]). Eine genauere Analyse dieses Trauerspiels, das nur Umarbeitung eines antiken ist, würde für den Zweck dieser allgemeinen Geschichte der Redekunst zu ausführlich seyn. Gehörte es ganz dem Rucellai an,

u) Vorher, als die beiden Freunde noch in seiner Gewalt sind, mahlt er sich dithyrambisch in seiner Phantasie die Lust, sie in einer Hetze von wilden Thieren zerreissen zu lassen.

Quanto *sarebbe bello*, averli inchiusi
Dentro al teatro, e delle tigri in mezzo,
E veder, *dismembrando a pezzo*, *a pezzo*,
Dilaniar colle rabbiose zanne, etc.

Als er nun vernimmt, daß sie entwichen sind, fängt er die gotteslästerlichen Flüche an:

Sian maledette *le superne menti*
Degli Dii, delle Dee, qualunque sono,
Ch' hanno in governo le celesti rote
E'l giro ardente dell' eterne fiamme etc.

Die Rede, in die sich seine Flüche verlieren, ist über sechzig Zeilen lang.

x) Quel di voi, che questa donna prende,
*Ammiraglio* fò io de' nostri mari.

an, so würde es mit allen seinen Fehlern, so wie es ist, der italienischen Litteratur noch mehr Ehre machen.

---

## Alamanni.

Der dritte unter den italienischen Dichtern, die in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts als Nachahmer der Alten berühmt wurden, war Alamanni. Seine Geschichte ist merkwürdig genug; aber was sie merkwürdig macht, steht mit seiner Poesie nur in zufälliger Verbindung y).

Luigi Alamanni, geboren zu Florenz im Jahr 1495, wurde schon als Jüngling, nachdem er eine liberale Erziehung genossen hatte, durch Patriotismus oder Parteigeist, in die politischen Unruhen seines Vaterlandes verwickelt. Seine Familie, die zu den vornehmsten in Florenz gehörte, war von der Partei des Hauses Medici, an dessen Spitze damals der Cardinal Julian stand. Auch Luigi Alamanni schloß sich anfangs an diesen Cardinal. Aber eine Privatmishelligkeit, vielleicht auch der vertraute Umgang mit dem Staatsmann Macchiavell, änderte die Gesinnungen des jungen Mannes. Er ging zu den Feinden der Mediceer über. Mit ihnen trat er in die große Verschwörung gegen den Cardinal, die im Jahr 1522 das mediceische Haus auf immer stürzen sollte. Die

y) Der Artikel *Luigi Alamanni* in Mazzuchelli's Wörterbuche ist sehr ausführlich und auch beim Studium der politischen Geschichte dieses Zeitalters brauchbar.

Die Verschwörung wurde entdeckt. Alamanni rettete sich durch die Flucht. Fünf Jahre hielt er sich unstätt bald in verschiedenen Gegenden von Italien, bald in Frankreich auf. In Brescia wurde er einmal arretirt; aber er entkam wieder. Indessen wurde der Cardinal Julian von Medici unter dem Namen Clemens VII. zum Pabst erwählt. Aber in Florenz war das Glück den Mediceern desto weniger günstig. Vor den siegenden Truppen des Kaisers Carl V., zu dessen Gegnern der neue Pabst gehörte, floh der Anhang dieses Pabstes aus Florenz. Alamanni kehrte nun auf kurze Zeit in seine Vaterstadt zurück. Im Herzen ein Gegner des Kaisers, weil er sich bey seinem Aufenthalte in Frankreich an den König Franz geschlossen hatte, gewann er doch das Zutrauen der Parteien in Florenz so weit, daß man ihm Gesandschaftsgeschäfte anvertraute. Dieß dauerte aber auch nicht völlig drei Jahr. Der Kaiser selbst sah kein anderes Mittel, den ewigen Factionsintriguen der Florentiner ein Ende zu machen, als die Wiedereinsetzung eines Mediceers mit unversteckter Souveränität. Mehrere der heftigsten Feinde des mediceischen Hauses wurden hingerichtet; andre wurden exilirt. Alamanni, der nach der Provence verwiesen wurde, schloß sich seit dieser Zeit ganz an den König Franz I. von Frankreich. In Paris, Fontainebleau und den Gegenden umher, vollendete er sein Lehrgedicht vom Landbau. Der König Franz machte ihm die Freude, ihn als seinen Gesandten mehrere Mal nach Italien, selbst an den Kaiser Carl V. zu schicken. Damals war es, als Alamanni den Beweis von Geistesgegenwart gab, der von keinem seiner Biographen mit Stillschweigen übergangen wird. Mitten in einer Anrede, die er an den Kaiser hielt und in der er einige Mal, vielleicht

leicht gar zu pathetisch, des kaiserlichen Adlers erwähnte, unterbrach ihn der Kaiser lächelnd durch Wiederhohlung einer Stelle aus einem Gedicht, in dem Alamanni den kaiserlichen Adler den "Raubvogel" genannt hatte, "der, um mehr zu verschlingen, zwei Schnäbel trägt" z). Alamanni antwortete, ohne die Fassung zu verlieren, "anders spreche man in Versen zu einer Zeit, und anders zu einer andern Zeit in Prose; und der rasche Einfall eines jungen Mannes, der die Verbannung aus seiner Vaterstadt nicht sogleich habe verschmerzen können, sei nicht mit der ruhigen Ueberzeugung eines Mannes von reiferem Alter zu verwechseln." Nach dem Tode des Königs Franz stand Alamanni auch bei dessem Nachfolger Heinrich II. in Ansehen. Er starb 1556 im ein und sechzigsten Jahre seines Alters. Zu Paris in der Franziscanerkirche wurde er begraben.

Alamanni's Schicksale erinnern an Dante; aber die Poesie beider ist nicht nur in ihrem Wesen durchaus verschieden; Alamanni trennte die seinige auch fast ganz von seinen politischen Verhältnissen; und er konnte es um so leichter, da seine Denkart in keiner Beziehung schwärmerisch war. Kleine Ausfälle gegen die Gegner seiner Partei, zum Beispiel gegen den Kaiser Carl, kann man ihm nicht als politischen Fanatismus anrechnen; und die schönen Sachen, die er in seinem Lehrgedichte vom Landbau seinem Gönner, dem König Franz, sagt, gehören in eine Classe mit jeder andern poetischen Höflichkeit, durch die sich Dichter ihren Mäcenaten empfehlen zu müssen glauben. Alle

z) L'aquila grifagna,
Che, per più divorar, due becchi porta.

Alle Arbeiten Alamanni's tragen das Gepräge eines männlichen Verstandes und eines eben so reinen als soliden Geschmacks. Aber das poetische Talent dieses Dichters war sehr beschränkt. Er verstand, gut zu beschreiben; er war Herr seiner Sprache; seine Diction ist classisch; seine Verse sind harmonisch; aber es fehlte ihm an Phantasie und Erfindungsgeist. Des Bedürfnisses, das er nicht befriedigen konnte, sich selbst, wie es scheint, gar nicht bewußt, behalf er sich, wo er mit Beschreibungen und Lehren nicht ausreichte, mit Nachahmung und Umarbeitung fremder Werke, und wandte dabei eine Geduld auf, die um so merkwürdiger ist, da er ihrer als Geschäftsmann doch auch bedurfte.

Das Werk, das Alamanni's Namen eine classische Autorität erworben hat, ist sein Lehrgedicht vom Landbau (della Coltivazione) a). Man darf nur die ersten zehn Zeilen lesen, um sogleich von der musterhaften Eleganz der Sprache und der Versification angezogen zu werden. Alamanni hatte in der Behandlung seiner reimlosen Verse den Alten den Ruhepunkt in der Mitte eines Verses, oder die sogenannte Cäsur abgelernt, die man in Trissin's und Rucellai's Versification noch sehr vermißt. Nach seinem Virgil bildete er sich eine energische Sprache, die auch trivialen Vorschriften einen Nachdruck und der Poesie überhaupt den männlichen Ton giebt, den italienische

a) In der Ausgabe in Quart (Padova, 1718), wo das Gedicht Rucellai's von den Bienen angehängt ist, hat man diesem angehängten Gedichte erläuternde Anmerkungen von Ruberto Titi, dem Gedichte Alamanni's selbst aber auch nicht eine Zeile zur Erläuterung der ökonomischen oder historischen Anspielungen beigefügt.

nische Gedichte nur selten haben [b]). Lehren und Beschreibungen mischte er so glücklich zusammen, daß fast auf jeden ökonomischen Gegenstand seines Gedichts ein poetisches Licht fällt [c]). So weit hatte er die Idee der didaktischen Poesie vortrefflich gefaßt. Aber als ein poetisches Ganzes blieb sein Lehrgedicht weit hinter Virgils Landbau eben deßwegen zurück, weil es als ein prosaisches Ganzes richtiger ausgemessen ist; und nach hinreissend hervorstechenden Stellen, deren es in Virgils Gedichte so viele giebt, und die man die Pulsadern nennen möchte, aus denen auch den übrigen Theilen des Ganzen ein poetisches Leben zuströmt, sieht man sich in Alamanni's Werke

b) Das Gedicht fängt an:
Che deggia, quando il Sol rallunga il giorno,
Oprar il buon cultor nei campi suoi;
Quel che deggia l'estate, e quel che poscia
Al pomifero autunno; al freddo verno;
Come ride il giardin d'ogni stagione;
Quai sieno i miglior dì, quai i più rei;
O magnanimo Re, cantare intendo,
Se fia voler del Ciel. Voi, dotte suore,
Lontan lasciando d'Elicone il fonte,
Non v'incresca a venir qui, dove infiore
Lari e Durenza le campagne intorno.

c) Z. B. in der Ermunterung an den Landmann, seine Feldarbeit früh anzufangen:
Or qui surga il villan, ne tempo aspetti
Di veder già spuntar i frondi, e i fiori
Del suo sommo valor cortesi effetti;
Ma con speme e ardir riprenda in mano
Li aguti ferri suoi, truovi la vite,
Che dal materno amor sospinta forse
Tanti figli a nudrir nel seno avrebbe,
Chi no'l vietasse allor, ch' in brevi giorni
Scarca d'ogni vigor s'andrebbe a morte.
*Lib.* I. *v.* 298 sq.

Werke fast ganz vergebens um [d]). Virgil's Georgica erscheinen in ihren vier Büchern, prosaisch beurtheilt, freilich nur als vier Fragmente. Aber eben dadurch bewies Virgil sein richtiges Gefühl für das Wesen der didaktischen Poesie, daß er nichts weniger als seinen Gegenstand theoretisch zu erschöpfen gesonnen war. Nicht in der Oekonomie systematisch zu unterrichten, sondern die poetischen Seiten der Landwirthschaft in vier großen Gemälden darzustellen und dadurch als Dichter und Lehrer das Interesse seiner Nation für diese Gegenstände zu beleben, das war der Plan seines Lehrgedichts. Alamanni, der wohl fühlte, daß er Virgil's Manier nicht verbessern konnte, wollte sein Muster in der Composition unglücklicherweise durch Ordnung und Vollständigkeit übertreffen. Er geht die sämmtlichen Geschäfte des Landmanns chronologisch nach den Jahrszeiten durch. Dieß gab vier Bücher. Nun blieb noch der Gartenbau übrig, dessen Theorie sich mit der Beschreibung der übrigen Theile der Landwirthschaft nicht wohl verweben ließ. Ein fünftes Buch, dessen Thema der Gartenbau ist, folgt also als ein erster Anhang; und an diesen ersten Anhang schließt sich in einem sechsten Buche noch ein zwei-

d) Die wenigen dieser schöneren Stellen sind überdieß nur Nachahmungen der Alten, z. B. folgende Apostrophe an die Venus, nach einer bekannten Stelle beim Lukrez:

Alma Ciprigna Dea, lucente stella
De' mortai, dei Dei vita e diletto;
Tu fai l'aer seren; tu queti il mare;
Tu dai frutti al terren; tu liete e gai
Fai le fiere e gli augei; che dal tuo raggio
Tutto quel, ch' é fra noi, radoppia il parto.
Al tuo santo apparir la nebbia e'l vento
Parton veloci, etc.

*Lib.* I. *v.* 268. sq.

zweiter, der eine Sammlung von Witterungsregeln enthält. Diese durchaus unpoetische Anordnung hätte noch immer durch Digressionen und Episoden ein wenig versteckt werden können; aber auch darauf mochte sich Alamanni nicht einlassen, vielleicht oder wahrscheinlich mit Fleiß nicht, weil er prosaische Einheit der Composition mit poetischer verwechselte. Bei aller Eleganz der Sprache und der Bilder ist sein langes Lehrgedicht — denn einige Bücher haben über, und einige nahe an tausend Verse — für Jeden, der etwas mehr verlangt, ermüdend. Unpatriotisch ist es auch; nicht weil es dem König Franz von Frankreich zugeeignet ist und dessen Lob, zuweilen auch in etwas steifen Phrasen [e]), verkündigt; auch nicht, weil es zunächst die französische Landwirtschaft zum Gesichtspunkte hat; sondern weil es ausdrücklich die Italiener auffordert, ihr schöneres Vaterland zu verlassen und sich in Frankreich anzubauen [f]). Stellt man es neben Rucellai's Gedicht von den Bienen, so übertrifft es dieses an Correctheit der Manier, besonders in der Vermeidung des falschen

e) Z. B.
Il glorioso Re Francesco, *eletto*
*Per far ricco fra noi d'onor il mondo.*

f) Fuggasi lunge omai del seggio antico
L'Italico villan; trapasse l'Alpi;
Truove il Gallico sen; sicuro posi
Sotto l'ali, Signor, del vostro impero.
E se quì non avrà, come ebbe altrove,
Così tepido il sol, sì chiaro il cielo;
Se non vedrà qui verdi colli Toschi
Ove ha il nido più bel Palla e Pomona etc.

Dann werden die Vorzüge Frankreichs gepriesen. Die ganze Stelle steht in artigem Contrast mit Virgils patriotischem Lobe Italiens, wovon sie eine Nachahmung ist.

schen Pathos und in der Einheit des Tons; aber Rucellai's Werk hat doch bei allen seinen Fehlern und seiner Beschränktheit mehr Charakter und Leben.

Eben so viel Geschmack in der Behandlung der Sprache und des Versbaues, und noch mehr Geduld, aber auch noch mehr Gleichgültigkeit gegen den Geist der wahren Poesie, bewies Alamanni durch seine beiden Epopöen, wenn man anders die versificirten Erzählungen Giron der Edle (Girone il Cortese) und die Avarchide (l'Avarchide) so nennen will, weil jede nicht weniger als vier und zwanzig Bücher in eleganten Stanzen begreift. Der Giron ist nichts weiter als eine metrische Uebersetzung eines französischen Ritterromans (Giron le Courtois), der damals in Frankreich häufig gelesen und vorzüglich von dem Könige Franz geschätzt wurde g). Auf besonderes Verlangen dieses Königs übernahm Alamanni das mühsame Geschäft, den französischen Roman in italienische Stanzen zu übertragen und ihn bei der Gelegenheit von den romanesken Auswüchsen zu reinigen, mit denen ein gebildeter Geschmack sich nicht vertragen konnte. Die Erfindung und Anordnung ließ er fast ganz unverändert. Sie zu beurtheilen, ist also hier nicht der Ort. Die Darstellung ist leicht und gefällig, aber monoton und ohne alle Originalität.

g) Die neueste Ausgabe dieses Giron scheint die zu Bergamo, 1757, in zwei Bändchen gedruckte zu seyn. Die Zueignung an den König Heinrich II. von Frankreich — denn der König Franz erlebte die Vollendung des Werks nicht — enthält einen Bericht von den Rittern der Tafelrunde, aus dem man sieht, wie wenig damals noch Rittermährchen von historischer Wahrheit geschieden waren.

tät [h]). Doch hat diese Arbeit Alamanni's in ihrer Art noch mehr poetisches Verdienst als die Avarchide, die nichts anders ist als eine der wunderlichsten Umarbeitungen der Ilias, die je einem Dichter in den Sinn kommen konnte [i]). Statt die Ilias zu übersetzen, hielt Alamanni, um ihre Schönheiten in's große Publicum zu bringen, für rathsam, sie in ein Rittergedicht zu verwandeln. Dazu fand er nichts weiter nöthig, als, die epische Handlung, ganz so, wie sie zur Homerischen Dichtung gehört, aus der trojanischen Ebene nach Frankreich in die Gegend von Bourges zu verlegen, das ehmals Avarcum geheissen haben soll. Nach diesem unbedeutenden Avarcum nannte er seine modernisirte Ilias Avarchide. In der Avarchide treten nun, verkleidet wie auf einer

h) Die erste Stanze ist eine Nachahmung des unächten Anfangs der Aeneis. Alamanni fühlte die Unschicklichkeit des *Ille ego qui quondam* etc. nicht, das in der Folge noch manche philologische Disputation veranlaßte. Als Virgilianer nach seinem Sinne fing er seine Quasi-Epopöe an;

Jo che giovin cantai d'ardenti amori
I dubbiosi piacer, le certe pene,
Poi destai per le selve fra i pastori
Zampogna inculte e semplicette avene;
Indi l'arte e l'oprar ai buon cultori
Mostrai ch'al campo e a greggi si conviene;
Or di miei giorni alle stagion mature
Narrerò di Giron l'alte avventure.

i) Die kleine Handausgabe, Bergamo, 1761, in zwei Bänden, ist das Seitenstück zu der vorhin angeführten Ausgabe des Giron. Der Herausgeber sagt als Kritiker in der Vorrede: Questo poema e stato fatto a imitazione dell' Iliade d'Omero, e tanto la rassommiglia, che *l'Italia può a ragione gloriarsi, d'avere in quello il suo Omero*. So genügsam ist die Kritik der meisten italienischen Litteratoren.

ner Maskerade, die homerischen Helden unter andern Namen im Rittercostum auf. Achill heißt Lancelot. Aus seiner Anhänglichkeit an die schöne Sclavin Briseis wird eine regelmäßige Liebschaft mit einer Prinzessin Claudiane gemacht. Der König Artus ist Agamemnon. So hat fast jede Person der Ilias in der Avarchide ihre Rittermaske; und so weit es nur irgend die neue Decoration erlaubte, folgt die epische Erzählung in vier und zwanzig Büchern Schritt vor Schritt den vier und zwanzig Büchern der Ilias. Sogar der sogenannte Schiffs-Catalog oder das Verzeichniß der Heerführer und ihrer Mannschaft im zweiten Buche der Ilias ist nach gehöriger Veränderung des Zufälligen im zweiten Buche der Avarchide ziemlich wiederhohlt. Hätte Alamanni das Wesen der homerischen Manier verstanden, würde er ohne Zweifel auch diese nachgeahmt haben. Aber er begnügte sich mit einer charakterlosen Eleganz. Nur wo er etwas Auffallendes in Gedanken und Wendungen bey seinem Homer fand, glaubte er sich so nahe als möglich an das Original schliessen und deßwegen die homerischen Stellen nur übersetzen zu müssen [k]).

Unter

k) Z. B. im zweiten Buche bei der Ankündigung des Verzeichnisses der Heerführer und ihres Gefolges:

Or voi, figlie chiarissime di Giove,
Sacrate Muse, cui niente è scuro,
Contate a me, perch'io gli canti attrove,
I duci e i Re, che seguitaro Arturo;
Ch'a narrar l'altro stuol, che seco muove,
Voce aver converria di ferro duro,
Con mille lingue e mille bocche poi;
Ond'io dirò quei soli, e gli altri voi.

Nur die letzte Zeile ist ein schlechtes Compliment für die Musen. Homer weiß nichts von einem ähnlichen Gedanken.

Unter den übrigen poetischen Arbeiten des fleissigen Alamanni sind die bekanntesten mehrere hundert Sonette, in denen besonders Frankreich und der König Franz gepriesen wird, nebst Canzonen ähnlicher Art, auch einige Nachahmungen der Pindarischen Oden, Nachahmungen der Idyllen Theokrits, Elegien, Satyren, Stanzen, Bußpsalme u. s. w. [l]). Dazu kommt noch das Lustspiel Flora, das nie Beifall finden wollte, und ein Trauerspiel Antigone, das aber nur eine metrische Uebersetzung der Antigone des Sophokles ist [m]). Auch ernsthafte Epigramme und versificirte Apophthegme in der Manier des Ausonius, findet man unter Alamanni's Schriften [n]).

---

Sanaz-

l) Die meisten dieser Gedichte kamen noch bei Alamanni's Leben in einer Sammlung heraus unter dem Titel: *Opere toscane di Luigi Alamanni*, Lion, 1532 und 1552, in zwei Bänden. — Die Stanzen findet man auch in der Sammlung des Dolce (Venez. 1549. sq), und die Satyren, die, wie die übrigen der angezeigten Werke Alamanni's, außer der Correctheit der Diction wenig besonderes haben, stehen in Sonsovino's Libri cinque di Satire. Venez. 1573.

m) Beide Dramen stehen im zweiten Bande der Opere toscane. Besonders gedruckt ist die Antigone zu Florenz 1756, aber auf dem Titel kein Wort davon gesagt, daß dieses Trauerspiel Alamanni's im Grunde nur eine Uebersetzung aus dem Griechischen ist.

n) Als ein Anhang stehen sie in der bekannten Ausgabe der beiden Lehrgedichte Rucellai's und Alamanni's (Padova, 1718.).

## Sanazzar.

Durch das Verdienst, eine neuere Dichtungsart veredelt zu haben, hat sich vor vielen italienischen Dichtern und Versificatoren aus dem Zeitalter Ariosts auch Sanazzar einen Rang erworben, den die Nachwelt anerkennt o).

Jacopo Sanazzaro oder Sannazaro, wurde geboren zu Neapel im J. 1458. Er war also schon ein Mann von gesetzten Jahren, als Ariost berühmt zu werden anfing. Als Jüngling von angesehner Familie hatte er eine liberale Erziehung erhalten; aber Vermögen hatte auch ihm sein Vater nicht hinterlassen können; und nur der Gunst der Fürsten, denen ihn seine Talente empfahlen, verdankte er seit seinem männlichen Alter ein anständiges Auskommen. Das Studium der alten Litteratur hatte ihn von seiner Jugend an vorzüglich beschäftigt; und eben so früh hatte sich in seiner stillen Seele die Neigung zur romantischen Schäferpoesie entwickelt. An seinem Arkadien, dem Gedichte, durch das er seinen Namen in der italienischen Litteratur vorzüglich verewigt hat, arbeitete er schon auf dem Lande, wohin sich seine Mutter wegen ihrer beschränkten Glücksumstände zurückgezogen hatte, ehe sie, um die Erziehung ihres Sohnes zu vollenden, wieder nach Neapel zog. Zu der Denkart des jungen Sanazzar gehörte beinahe nothwendig eine petrarchische Liebe. Er war auch kaum mit seiner Mutter wieder in der Hauptstadt angekommen, als

o) Sanazzar's Leben, recht gut erzählt von seinem Zeitgenossen Crispo da Gallipoli, findet man auch in der Ausgabe seiner italienischen Schriften, Venezia, 1741., im zweiten Theile.

als er die Laura, die sein Herz suchte, in einer gewissen Carmosina Bonifacia fand. Genauere Nachrichten von der Geschichte dieser Liebe haben Sanazzars Biographen nicht aufgezeichnet. Sie hatte aber einen entscheidenden Einfluß auf die Entwickelung seines Dichtertalents. Seine Carmosina begeisterte ihn zu den schönsten Stellen sowohl in seinem Arkadien als in seinen übrigen italienischen und lateinischen Gedichten. Nach ihrem Tode gab er die Poesie in seiner Muttersprache bald ganz auf. Seine lateinischen Gedichte, die an Natur und Eleganz zu den schönsten Nachahmungen der Antike gehören, machten ihn desto berühmter. Was er sonst noch für ihn selbst Merkwürdiges erlebte, steht in keiner Verbindung mit der Geschichte der italienischen Poesie. Die Könige Ferdinand I., Alfons II. und Friedrich von Neapel ehrten und belohnten ihn, wenn gleich nicht mit der Auszeichnung und nicht in dem Maße, wie seine Freunde es wünschten. Auch in das Unglück, das bei den damaligen Verwirrungen Italiens einige Zeit dieses fürstliche Haus traf, wurde Sanazzar verwickelt. Seine reizende Villa Mergoglino, die ihm König Friedrich geschenkt hatte und die er als sein wirkliches Arkadien liebte, wurde von den kaiserlichen Truppen unter dem Prinzen von Oranien verwüstet. So tief ihn dieß schmerzte, änderte es doch, so wenig als irgend ein anderer Unfall, seine treue Anhänglichkeit an das Haus seiner Gönner. Unter poetischen und litterarischen Beschäftigungen, zu denen zuletzt noch häufige Andachtsübungen hinzukamen, erreichte er ein Alter von vier und siebenzig Jahren. Er starb zu Neapel im J. 1533, also in demselben Jahre mit Ariost.

Sanaz-

Sanazzars Arkadien p) ist eine jugendlich liebliche Dichtung, theils versificirt, theils in romantischer Prose. Dieser Form nach wäre es also eine Nachahmung von Boccaz'ens Admet q). Auch die Art der Composition ist ungefähr dieselbe in beiden Gedichten; eine äußerst einfache, an sich wenig bedeutende Handlung, mehr bestimmt, eine Reihe romantisch schäferlicher Scenen und Gesänge zu verbinden, als sie episch herbeizuführen. Ohne Zweifel hat auch Sanazzar den Admet, der damals häufiger, als jetzt, gelesen wurde, vor Augen gehabt. Aber es wäre um so unbilliger, ihn als einen Nachahmer abzufertigen, da durch ihn diese Art von Schäfergedichten erst wurde, was sie ihrer Natur nach ungefähr werden kann. Boccaz'ens Geschmack war, als er seinen Admet schrieb, mit aller seiner philologischen Gelehrsamkeit noch ziemlich roh. Sanazzar hatte sehr früh gerade so viel von der Weise des classischen Alterthums angenommen, daß er die Poesie in seiner Muttersprache nach antiken Mustern veredeln konnte, ohne sie gewalthätig umzuformen und dadurch zu entnerven. Mit seiner zärteren Sinnesart empfand er auch das Wesen der schäferlichen Schwärmerei reiner, als Boccaz, der, wo er lebhaftes Gefühl mahlen wollte, sogleich leidenschaftlich zu phantasiren anfing. Ueberdem wollte er in seinem Schäfergedichte sein Herz niederlegen. Unter den Hirtinnen seines Arkadien sah er in Gedanken seine Carmosina. Daher zeichnet sich seine Schäferpoesie auch durch Wahrheit und Wärme

beson=

p) Es hat keinen andern Titel als diesen: *Arcadia*, poema di Jacopo Sanazzaro.

q) Vergl. diese Gesch. der Poesie und Beredс. 1 Band, S. 191.

besonders vor den gemeinen Eklogen aus, deren damals in Italien fast Jeder einige mitmachte, wer, so gut er konnte, Sonette und Canzonen verfaßte. Sanazzar's Arkadien hat zwölf Abtheilungen. Jede ist eine kleine Erzählung in romantischer Prose, die mit einem Idyll in Versen schließt [r]). Ein Hirt findet einen andern in Nachdenken versunken. Dieß veranlaßt einen Wechselgesang zwischen beiden. Mehrere Hirten kommen unter Umständen, die ein Fest vermuthen lassen, dazu. Das Fest wird gefeiert. Ländliche Unterhaltungen und Spiele folgen darauf. Hier nimmt die Composition eine kühne Wendung, die freilich die Täuschung stört, aber, nach dem Sinne des Dichters selbst, wesentlich zum Ganzen gehört. Sanazzar mischt sich selbst als Hirt unter diese Hirten und erzählt ihnen auf ihre Frage: wie er nach Arkadien komme? die Geschichte seines Herzens, ohne weder seinen wahren Namen Sanazzar, noch seine Vaterstadt Neapel zu verleugnen, und überhaupt, ohne die Geschichte in ein andres Zeitalter zu versetzen. Indessen läßt er sich doch von den Hirten lieber Sincerus nennen, wie er in einer Akademie hieß, deren Mitglied er war [s]). Ein andrer Hirt erwiedert das

r) Im Italienischen sind diese Abtheilungen überschrieben: *Prosa prima; egloga prima; prosa seconda; egloga seconda* etc.; also ungefähr so wie in einigen alten Fabliaux, in denen Vers und Prose wechseln, bei jedem Wechsel angemerkt ist: *Ici on parle*, oder *Ici on chante*.

s) Jo non mi sento giammai da alcun di voi nominare *Sanazzaro*, quantunque cognome a' miei predecessori onorevole stato sia, che ricordandomi da *Lei* essere stato per addietro chiamato *Sincero*, non mi sia cagione di sospirare.

*Prosa VII.*

das Vertrauen des Sincerus mit einer ähnlichen Geschichte. Dann werden ländliche Wettkämpfe veranstaltet. Beim Einbruche der Nacht versinkt Sanazzar der Hirt in Arkadien in einen süßen Schlummer, sieht wunderbare Dinge im Traume, und findet sich beim Erwachen in Neapel wieder als Sanazzar der Dichter. So entwickelt sich diese arkadische Dichtung als eine Vision, ungefähr wie Dante's göttliche Comödie; und nicht leicht möchte wohl eine solche Composition noch Vertheidiger finden. Aber die Ausführung ist ganz der Idee der romantischen Schäferpoesie gemäß. Gedanken, Bilder und Sprache sind natürlich, einfach, gefällig, und rein von gothischem Prunk. Die Sprache ist für das Gefühl der Italiener nur deßwegen ein wenig zu gelehrt, weil Sanazzar mehrere Wörter, die aus dem lateinischen nicht in das Toscanisch-Italienische übergegangen waren, eigenmächtig toscanisirte [t]). Besonders tragen Sanazzar's Beschreibungen auch in kleinen Zügen das Gepräge der eignen Anschauung [u]). Der Ausdruck des

t) Man hat deßwegen auch seinen Gedichten ein kleines Idiotikon beigefügt, in dem diese neuen Wörter erklärt werden.

u) Z. B. schon im Anfange des Gedichts die Beschreibung der arkadischen Landschaft: Giace nella sommità di Partenio, non umile monte della pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso; perchè il sito del luogo nol consente; ma di minuta e verdissima erbetta si ripieno, che, se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascessero, vi si potrebbe d'ogni tempo ritrovare verdura. Ove, se io non m'inganno, con forse duodeci o quindici alberi di tanta strana ed eccessiva bellezza, che, chiunque li vedesse, giudicarebbe, che la maestra Natura vi si fosse con sommo diletto studiata in formargli; etc.

des lebhafteren Gefühls ist bei ihm innig und fällt nie in's Uebertriebene [x]). Unter den versificirten Stellen haben einige dadurch verloren, daß Sanazzar sie durch die daktylischen Reime beleben wollte, die im Italienischen immer einen komischen Nachklang haben [y]). Mehrere der Gesänge, die die Hirten in diesem Arkadien singen, gehören zu den schönsten italienischen Canzonen [z]).

Sa-

x) Z. B. wo er von seiner Liebe den Hirten erzählt: Non odo mai suono di sampagna alcuna, nè voce di qualunque pastore, che gli occhi miei non versino amare lacrime; tornandomi alla memoria i lieti tempi, nei quali io, le mie rime e i versi allora fatti cantando, mi udia da Lei sommamente commendare; e per non andare ogni mia pena puntualmente raccontando, niuna cosa m'aggrada; nulla festa, ni giuoco mi può, non dico adempire di letizia, ma scemare delle miserie, etc. *Prosa settima.*

y) Z. B. in der ersten Ekloge:
Ergasto mio, perché solingo e tacito
Pensar ti veggio? Oime! Che mal si lasciano
Le pecorelle andar al lor ben placito, etc.
Einige italienische Litteratoren merken als etwas Besonderes an, daß Sanazzar der erste gewesen sei, der sich solcher versi sdruccioli zu Eklogen bedient habe. Die Notiz ist falsch. Schon Luca Pulci wandte diese Versart, und zwar schicklicher, zu einer komischen Ekloge an. S. diese Geschichte Band I. S. 295. und 296.

z) Z. B. die elegische Canzone am Grabe eines jungen Schäfers, oder die fünfte Ekloge, besonders die beiden ersten Strophen:
Alma beata e bella,
Che da legami sciolta
Nuda salisti ne' superni chiostri;
Ove con la tua stella
Ti godi insieme accolta,

Sanazzar's Sonette und Canzonen unterscheiden sich im Grunde nur dem Namen nach von den sogenannten Eklogen oder versificirten Stellen seines Arkadien. Es ist dieselbe Poesie der romantischen Liebe. Die Sonette besonders nähern sich durch Innigkeit, Anmuth und Simplicität den petrarchischen, wenn gleich auch in ihnen die Geliebte des Dichters, nach damaliger Dichtersitte, zur Abwechselung ohne Bedenken ein Basilisk genannt wird [a]).

Noch

E lieta ivi, schernendo in pensier nostri,
Quasi un bel Sol ti mostri
Fra i più chiari spirti,
E co' i vestigi santi
Calchi le stelle erranti,
E tra pure fontane e sacri mirti
Pasci celesti greggi,
E i tuoi cari pastori indi coreggi.
Altri monti, albri piani,
Altri boschetti e rivi
Vedi nel cielo, e più novelli fiori;
Altri Fauni e Silvani
Per luoghi dolci estivi
Seguir le Niofe in più felici allori.
Tal fra soavi odori,
Dolce contando all' ombra,
Tra Dafni e Milibeo
Siede il nostro Androgeo,
E di rare dolcezze i cieli ingombra,
Temprando gli elementi
Col suon di nuovi inusitati accenti.

a) Zur Probe mag das folgende Sonett dienen:
Cara, fida, amorosa, alma quiete,
Onde i miei duri affanni aspettan pace,
E questo mio sperar dubbio, fallace,
Racquista voglie desiose e liete;
Per te, ben sai, che'a questa chiusa rete
Tanto 'l languir e'l sospirar mi piace,

Ch'

Noch manche poetische Kleinigkeit von Sanazzar findet man in den Sammlungen seiner italienischen Gedichte.

---

## Berni.

Eine andre Gattung der italienischen Nationalpoesie erhielt in den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts ihre Ausbildung, ganz im Sinne der Nation, durch den von einer Partei fast vergötterten und von einer andern unbillig verkleinerten Berni. Was man auch gegen den zügellosen Muthwillen dieses witzigen und witzelnden Sonderlings mit Recht erinnern mag; ein Talent, wie das seinige, ist zu selten, und das Verdienst, das er sich um die burleske Poesie, wenn es einmal an einer solchen nicht fehlen soll, erworben hat, ist zu groß, als daß nicht auch er unter den Dichtern seiner Zeit namentlich hervorgehoben zu werden verdiente.

Fran-

Ch' ognor divento del mio mal più audace,
 E più d'obblio mi colmo in mezzo Lete.
Lasso, fia mai, che dopo tanti pene
 L'anima stanca riposar si possa
 In te, dove a tutt' ore a pianger viene?
O, se pur la mia vita in tutto e scossa
 Della speranza di cotanto bene,
 Ch'un freddo merno almen chiuda quest' ossa?

Wenn das Spiel, das hier die Phantasie mit allgemeinen Begriffen treibt, vor einer strengen Kritik nicht bestehen kann, so ist doch ein solcher poetischer Mysticismus mit romantischen Schwärmereien noch am ersten verträglich.

Francesco Berni, oder Bernia, oder Berna, — die erste dieser drei Endigungen seines Namens ist die gewöhnliche — wurde gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts im Castell Lamporecchio, im heutigen Toscana, geboren. Das Jahr seiner Geburt ist unbekannt. Seine Geschichte nimmt sich am besten so aus, wie er sie in seiner Umarbeitung des verliebten Roland selbst erzählt [b]). Nach dieser burlesken Autobiographie war er von adlicher, aber armer Familie [c]). Als er neunzehn Jahr alt war, kam er nach Rom, voll von Hoffnung und Vertrauen zu seinem Verwandten, dem Cardinal Divizio von Bibbiena, der ihm aber "weder Böses, noch Gutes that" [d]). Nach dessen Tode, als "sein Brodsack noch immer leer blieb", trat er endlich als Secretär in die Dienste eines Beisitzers der Canzlei "des Statthalters Gottes" [e]). Von nun an hatte er Brod; aber

b) Im siebenten Gesange des dritten Buchs. Er nennt sich da nicht mit Namen; aber niemand kann bezweifeln, daß er keinen andern, als sich selbst, meint. Seine Ritter finden ihn in dem Najadenreiche der Vergessenheit als einen "*certo buon compagno Fiorentino.*" Man vergleiche Mazzuchelli im Artikel Berni.

c) Costui, ch'io dico, a Lamporecchio nacque,
Ch'è famoso castel. Per quel Masetto
Poi fù condotto in Fiorenza, ove giacque
Fin a diecianuove anni poveretto.
A Roma andò dipoi, come a Dio piacque,
Pien di molta speranza e di concetto
D'un certo suo parente Cardinale,
Che non gli fece mai, nè ben, nè male.

d) S. die vorige Anmerkung.

e) Morto lui, stette con un suo nipote,
Dal qual trattato fù, come del zio;

Onde

aber er aß es mit Verdruß und Mißmuth, weil "er seinem Herrn nie etwas recht machen, und doch nie von ihm loskommen konnte." Je schlechter er arbeitete, desto mehr bekam er zu thun. "Immer hatte er vor sich und hinter sich, auf dem Herzen und unterm Arm, ein Bündel Briefe, und schrieb, das ihm das Hirn austräufelte" f). Seine Einkünfte waren gering, und wenn er sie ziehen wollte, "hielten sie entweder der Sturm, oder das Wasser, oder das Feuer, oder der Teufel zurück" g). Indessen grämte er sich nicht zu Tode h). Mit seinen Scherzen und Späßen und seinen "magern Gedichten", die er selbst recitirte, war er überall wohl gelitten i). Aber sein unbieg-

Onde le bolge trovandosi vote,
Di mutar ribo gli venne desio;
E sendo allor le lance molto note
D'un che serviva al Vicario di Dio,
In certo ufficio, che chiaman Datario
Si pose a star con lui per Secretario.

f) Credeval 'l pover uom di saper fare
Quello servizio, e non ne sapea straccio;
Il padron non poté mai contentare,
E pur non uscì mai di quello impaccio,
Quanto peggio facea, più avea da fare.
Aveva sempre in seno, o sotto il braccio,
Dietro e dinanzi di lettere un fastello,
E scriveva; e stillavasi il cervello.

g) Certi beneficioli aveva loco
Nel paesel, che gli eran brighe e pene.
Or la tempesta, or l'acqua, ed or il foco,
Or il Diavol l'entrate gli ritiene.

h) Con tutto cio viveva allegramento,
Ne mai troppo pensoso o tristo stava.

i) Era assai ben voluto dalla gente.
Di quei signor di corte ognun l'amava,
Ch'era faceto, e capitoli a mente

unbiegsamer Freiheitssinn sträubte sich unaufhörlich gegen die Abhängigkeit, von der er sich doch nicht losarbeiten konnte [k]). Deßwegen, und weil er von "Jagden, Musik und Festen und Bällen" und dergleichen Freuden kein Freund war, und nur "schöne Pferde liebte, die er zu beschauen sich begnügte, weil er keine kaufen konnte" [l]) kannte er kein süßeres Gefühl, als, "nackt, so lang er war, in einem schönen Bette zu liegen und nichts zu thun [m]). An Feinden mochte es ihm, weil sein frivoler Uebermuth keines Menschen schonte, auch wohl nicht fehlen. Was aber Einige, diesen Uebermuth abgerechnet, von seinem Charakter Nachtheiliges gesagt haben, ist nicht bewiesen. Sein Todfeind war der berüchtigte Peter der Aretiner, gegen den freilich auch er sich die zügellosesten Invectiven erlaubte [n]). Eben so unverbürgt, wie

D'orinali e d'anguille recitava,
E certe altre sue magre poesie,
Ch'eran tenute strane bizzarrie.

k) Nessun di servitù giammai si dolse
Nè più me fù nemico di costui,
E pure a consumarlo il Diavol tolse;
Sempre'l tenne Fortuna in forza altrui.

l) Caccie, musiche, feste, suoni e balli,
Giuochi, nessuna sorte di piacere
Troppo il movea; piaceangli i cavalli
Assai; na si pasceva del vedere,
Che modo non avea da comperalli.

m) Il suo sommo bene era in giacere
Nudo, lungo, disteso; e'l suo diletto
Era non far mai nulla, e starsi in letto.

n) In einem Sonette redet er ihn an:
Lingua fracida, marcia, e senza sale;
Ch'al fin si troverà per un pugnale —
Il papa è papa, e tu sei un furfante,
Nudrito del pan d'altri, e del dir male;
Un piè hai nel bordello, e l'altro allo spedale.

wie andre Gerüchte, die auf seine Rechnung im Publicum umhergingen und sich unter den Litteratoren erhalten haben, ist die Geschichte seines Todes, so wie sie gewöhnlich erzählt wird. Entweder der Cardinal Hippolyt von Medici, oder Alexander von Medici, die beide Berni's Gönner waren, gegen einander aber einen tödtlichen Haß faßten, soll ihn aufgefordert haben, den andern von ihnen zu vergiften. Berni, sagt man, habe sich zu dieser Dienstleistung nicht verstehen wollen. Dafür habe einer seiner Gönner ihn selbst durch Gift aus dem Wege geräumt [o]). Er starb wahrscheinlich im Jahr 1536 [p]).

Wäre Berni's komische Poesie nichts weiter, als eine Fortsetzung der burlesken Scherze und Spöttereien im Styl des Burchiello [q]), so verdiente sie keine Auszeichnung. Aber durch die Vereinigung der Keckheit und des Uebermuths des Burchiello mit ariostischer Leichtigkeit und Anmuth gab Berni der burlesken Poesie der Italiener, die nun nach ihm die berneske (poesia Bernesca) hieß, eine ganz neue Gestalt. Durch ihn ästhetisch, wenn gleich nicht eben moralisch, veredelt, wurde sie classisch in der italienischen Litteratur; und bis auf die neuesten Zeiten ehrt man Berni's Gedichte in ihrer Art als Muster [r]). Er sprudelte sie auch nicht

o) Man vergleiche *Tiraboschi* Storia, Vol. VII. part. III. p. 63. mit Mazzuchelli im Artikel Berni.

p) Nach Mazzuchelli l. c.

q) S. diese Gesch. der Poesie und Beredſ. I. B. S. 229. f.

r) Enthusiastischer Verehrer Berni's unter seinen Zeitgenossen war besonders Grazzini, genannt *il Lasca*, von dessen Sammlung bernesker Gedichte bald weiter die Re-

nicht so hin, wie Burchiello. Das Studium der Alten, die er auch in lateinischen Versen nicht unglücklich nachahmte, hatte seinen Geschmack geläutert und zur Correctheit gewöhnt. Seine Handschriften, die man auf den italienischen Bibliotheken aufbewahrt, beweisen, daß er oft ausstrich, und Gedanken und Worte feilte [s]); aber auch nicht der kleinste Strich der Feile verräth den kritischen Fleiß des Meisters in seiner Kunst. Selbst wo er nur witzelt, haben seine Späße so viel Natur und komische Wahrheit, daß auch die strengere Kritik den Enthusiasmus seiner Verehrer wenigstens entschuldigen kann. Da aber dieser frivole Geist mit dem Ruhme zufrieden war, daß unter seinen Händen Alles zur Thorheit wurde; da seine Satyre fast immer nur persönlich ist; da er uns selbst da, wo wir wenigstens eine Art von Satyre erwarten, oft mit bloßen Possen ergötzt; und da ihm, wenn er nur ergötzen konnte, kein Gefühl für Anständigkeit und gute Sitte in Schranken hielt; so mag eine kurze Anzeige seiner poetischen Schriften hier genug seyn.

Berni's berühmteste Arbeit ist seine **Umschmelzung des verliebten Roland** des Grafen Bojar-

Rede seyn wird. In der Vorrede zu dieser Sammlung ruft er aus: Ma tu, *o Berni dabbene*, *o Berni gentile*, *o Berni divino*, non c'inzampogni, non c'infinocchi, non ci vendi lacciole per lanterne, ma con parole, non stitiche o forestiere, ma usate e naturali, con versi non gonfiati o scuri, ma sentenziosi e chiari, con rime non stiracchiate e aspre, ma dolci e pure, ci sai mostrare la perfezione etc.

s) S. Mazzuchelli, l. c.

jardo [t]). Die Italiener haben diese berneske Rolandiade unter ihre classischen Gedichte aufgenommen, während Bojardo's eignes Werk aus der neueren Litteratur so gut wie verschwunden ist [u]). Das Glück, das Berni's Roland machte, ist ein neuer Beweis der entschiedenen Richtung, die der italienische Nationalgeschmack damals in der poetischen Ansicht des Ritterthums genommen hatte [x]). Man mochte und konnte sich nicht entschliessen, romantische Abenteuer wieder von einer ganz ernsthaften Seite anzusehen; aber man verlangte doch auch das Romantisch-Komische nicht eben burlesk. Berni's Umarbeitung des verliebten Roland ist auch keine Travestirung dieses Gedichts. Sie ist mit allen Possen, an denen es ihr nicht mangelt, unter den poetischen Werken Berni's das ernsthafteste, wenn gleich Composition und Manier im Ganzen auf einen komischen Eindruck hinwirken. Berni faßte die Idee der romantischen Epopöe gerade so, wie Ariost; aber was Ariost mit männlichem Verstande aus der Fülle seiner Phantasie hervorhob, suchte Berni, der als erfindender Kopf weit hinter Ariost zurückblieb, durch Witz, Muthwillen und schöne Verse vergebens zu ersetzen. Die elegante Leichtigkeit der ariostischen Stanzen zu übertreffen, war unmöglich; und nur der feinere Witz Ariost's übersättigte nicht. Berni's Roland ist am Ende nur so weit musterhaft, als er ariostisch ist; und was ihn komischer macht,

t) Sie wurde zum ersten Male gedruckt zu Venedig, im J. 1541. — Eine ganz artige Handausgabe ist die neuere, Venez. 1760. 2 Voll. in klein Octav.

u) Vergl. diese Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Erster Band. S. 313. und die Vorrede.

x) Vergl. ebendaselbst S. 291.

macht, wird durch unaufhörliche Witzelei ermüdend. Die Freiheiten, die sich Berni mit der Umbildung der Erfindung Bojardo's nahm, ausführlich zu analysiren, ist hier nicht der Ort. Er brachte überdieß auch kein Ganzes zu Stande; denn seine Umarbeitung schließt mit dem neunten Gesange des dritten Buchs. Schon in der ersten Stanze, mit der Berni's Rolandiade anfängt, vermißt man, bei aller jovialischen Leichtigkeit, den genialischen Schwung der Phantasie Ariost's [y]). Seinen Beschreibungen fehlt es fast nie an komisch-poetischer Wahrheit; aber sie verrathen zu deutlich die Bemühung, mit jedem Gegenstande zu spielen [z]). Auch in den didaktischen Einlei-

y) Berni's Rolandiade fängt an:

Leggiadri amanti e donne innamorate,
Vaghe d'udir piacevol cose e nuove,
Benignamente, vi prego, ascoltate
La bella istoria, che 'l mio canto muove;
E udirete l'opre alte e lodate,
Le gloriose, egregie, inclite pruove,
Che fece il Conte Orlando per amore,
Regnando in Francia Carlo Imperadore.

z) Z. B. die Beschreibung eines Gefechts, wo Rodomont und Marfise die Hauptpersonen sind:

L'esercito di Namo era calato,
Com io vi dissi, giù dal monte al basso:
Dall' altra parte Rodomonte armato
Va contra lor sollecitando 'l passo:
E come mieteria l'erba d'un prato
Un gagliardo villan per pregio, o spasso,
Tal de' nostri faceva quel maladetto,
Tutti in fuga gli mette, ed è soletto.

Mena, ferisce, e grida l'arrogante,
La gente con la voce sola ammazza,
Hanne infinita di dietro, e d'avante,
Ma larga si fa ben tosto la piazza:
Ecco giunta alla zuffa Bradamante

Quel-

Einleitungsstanzen beim Anfange der Gesänge ist bald der Ernst zu trocken, bald der komische Anstrich zu grell [a]).

Noch

Quella donzella, ch'è di buona razza,
Par che venga dal cielo una saetta,
Con tant' impeto muove, a con tal fretta,
A traverso i colpi dal lato manco,
Dallo scudo passò di là sei dita,
E mandollo sossopra, o poco manco,
Ma però non gli fece altra ferita;
Che troppo era quel Diavol destro, e franco,
Ed una forza avea troppo infinita,
In battaglia portava sempre addosso
Di serpe un cuojo, un mezzo palmo grosso.
E fù con tutto questo per cadere,
Ch'era anche quella Donna indiavolata,
E solea de' par suoi porre a giacere,
Si che di lui s'è or maravigliata:
La gente, che d'intorno era a vedere.
Una gran voce a quel colpo ha levata,
Nè già per questo si vuole accostare,
Ma sol la donna ajuta col gridare.

*Libr. II. Canto VII.*

a) Z. B. der Anfang des achtzehnten Gesanges des ersten Buchs:

Qui sarebbe Aristotile un problema,
Che vuol dir, che le donne, che son state
Famose al mondo, e s'han proposto il tema,
D'essere o virtuose, o scellerate,
Tutte son state d'eccellenza estrema
In quelle cose, alle qual si son date etc.

So geht es ziemlich trocken noch zwei Stanzen fort, bis in der vierten die Manier des Aristoteles parodirt wird, um die Natur des weiblichen Charakters zu erläutern:

E la Donna animal da se imperfetto,
E d'imperfezione è l'istromento,
O, per dir meglio, è materia e subietto
Dell' abondanzia, ovver del mancamento, etc.

Noch besser aber, als aus der umgearbeiteten Rolandiade, lernt man Berni's Geist mit allen seinen Talenten und Fehlern aus seinen Sonetten und Capiteln kennen [b]). Lachen muß bei dieser kecken Mischung von treffender Satyre und fröhlicher Possenreisserei, wer, bei aller Mißbilligung einzelner Züge, für komische Ergötzung von der kräftigeren Art überhaupt nur irgend Sinn hat. Noch mehr würde man lachen müssen, wenn nicht die meisten dieser burlesken Gedichte von Local- und Personal-Anspielungen überfüllt wären, die ohne historische Commentare nicht mehr verständlich sind [c]). Bei dieser Unverständlichkeit aber geht für uns die Satyre meist verloren, und nur der, gewöhnlich scandalöse Muthwille ist nirgends zu verkennen. Auf die komische Porträtmahlerei verstand sich Berni vorzüglich; aber wir wissen von den meisten Charakteren, die er, besonders in seinen Sonetten, porträtirt hat, viel zu wenig, um uns über den innern Werth dieser Gemählde ein bestimmtes Urtheil erlauben zu dürfen. Nur wo er historisch bekannte Personen, z. B. den bedächtigen

b) Ueber die Sammlungen und Ausgaben dieser und andrer Gedichte Berni's giebt Mazzuchelli die beste Nachweisung. Die von Berni's Bewunderer Grazzini, genannt *il Lasca*, veranstaltete Sammlung der *Opere burlesche*, unter denen die Berni'schen den ersten Platz einnehmen, ist seit dem 16ten J. H. oft gedruckt. Eine der correctesten und vollständigsten Ausgaben ist unter dem fingirten Druckort *Usecht al Reno* — vielleicht hatte der Herausgeber etwas von Utrecht gehört — 1726 in drei Octavbänden veranstaltet; ein seltsamer Haufe von Koth und Blumen unter einander.

c) Und wer möchte solche Commentare durchlesen? Man findet aber auch statt ihrer nur kurze Notizen, die wenig aufklären.

tigen und unentschlossenen Pabst Adrian VI. zeichnet, spricht uns jeder Zug lebendig an [d]). Seltener ließ er sich auf die Zeichnung allgemeiner Charakterumrisse, z. B. eines Höflings [e]) u. s. w. ein; und auch da muß sein

d) Un Papato composto di rispetti,
Di considerazioni, e di discorsi,
Di più, di poi, di ma, di sì, di forsi
Di pur, di assai parole senza effetti,
Di pensier, di consigli di concetti,
Di conghietture magre, per apporsi
D'intrattenerti, pur che non si sborsi,
Con audienze, risposte, e bei detti,
Di piè di piombo, e di neutralità,
Di pazienza, di dimostrazione,
Di fede, di speranza, e carità,
D'innocenzia, di buona intenzione:
Ch'è quasi come dir, semplicità,
Per non le dare altra interpretazione,
Sia con sopportazione,
Lo dirò pur, vedrete che pian piano
Farà canonizar Papa Adriano.

e) Eigentlich soll auch wohl dieses ein Porträt seyn. Aber es hat viel Originale.

Ser Cecco non può stare senza la Corte,
Nè la Corte può star senza Ser Cecco:
E Ser Cecco ha bisogno della Corte,
E la Corte ha bisogno di Ser Cecco.
Chi vuol saper, che cosa sia Ser Cecco,
Pensi, e contempli che cosa è la Corte:
Questo Ser Cecco somiglia la Corte,
E questa Corte somiglia Ser Cecco.
E tanto tempo viverà la Corte,
Quanto sarà la vita di Ser Cecco,
Perch'è tutt' uno, Ser Cecco, e la Corte.
Quand'un riscontra per la via Ser Cecco,
Pensi di riscontrare anche la Corte,
Perch' ambe due son la Corte, Se er Cecco.
Dio ci guardi Ser Cecco,

Che

sein heller Blick dem Menschenbeobachter wie dem Kunstrichter gefallen. An niedrigen, ekelhaften, und frostigen Späßen ist indessen in diesen Sonetten auch kein Mangel; aber auch nicht an drolligten Einfällen[ee]). Die Capitel (capitoli in terza rima) haben ganz denselben Ton. Die meisten sind komische Lobreden z. B. auf die Pest, auf die Disteln, auf den Aristoteles u. d. gl. Auch einige unsaubere Stanzen von Berni hat man aufbewahrt.

---

## Fortsetzung der Geschichte der italienischen Poesie vom Zeitalter Ariost's bis auf Torquato Tasso.

Unter den übrigen italienischen Dichtern aus dem Zeitalter Ariosts und von da bis auf Torquato Tasso war

Che se muor per disgratia della Corte,
E' rovinato ser Cecco, e la Corte.
Ma dappoi la sua morte,
Havrassi almen questa consolazione,
Che nel suo luogo rimarrà Trifone.

ee) Z. B. in der Beschreibung der Schönheit seiner Geliebten:

Chiome d'argento fine, irte, e attorte
Senz' arte, intorno a un bel viso d'oro:
Fronte crespa, che mirando io mi scoloro,
Dove spunta i suoi strali amore, e morte;
Occhi di perle vaghi, luci torte,
Da ogni obietto disuguale a loro:
Ciglia di neve, e quelle, ond'io m'accoro,
Dita, e man, dolcemente grosse, e corte.
Labbra di latte, bocca ampia celeste.
Denti d'ebano, rari e pellegrini,
Inaudita ineffabile armonia;
Costumi alteri, e gravi, a voi, divini
Servi d'amor, palese fo, che queste
Son le bellezze della Donna mia.

war keiner, der in irgend einer Hinsicht in der Geschichte der Poesie Epoche machte. Mehrere von ihnen erhoben sich aber durch Geist und Correctheit noch hoch über den Schwarm von Versificatoren, von denen damals ganz Italien voll war. Andere, die nicht viel mehr als Versificatoren waren, zeichneten sich wenigstens durch die rhythmische Eleganz ihrer Verse aus. Ihre lange Reihe bequemer zu übersehen, kann man sie füglich nach den Dichtungsarten zusammenstellen, die dem einen und dem andern von ihnen am meisten gelungen sind.

* * *

Die beliebteste Poesie in Italien war und blieb die lyrische Sonetten- und Canzonen-Poesie. Mit dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts fängt die unübersehbare Menge der Petrarchisten, die unter dem Spottnamen der Cinquecentisten bekannt sind, eigentlich erst an. Die Sonetten- und Canzonensänger des funfzehnten Jahrhunderts bis auf Lorenz von Medici heißen uneigentlich Petrarchisten; denn sie wollten mehr seyn, als Petrarch, und sanken in die excentrische Rohheit des Mittelalters zurück f). Aber nachdem Lorenz von Medici den petrarchischen Styl erneuert hatte, und Männer von litterarischer Bildung seinem Beispiele folgten, kam das phantastische Pathos der Serafine und Tebaldeo's wieder aus der Mode. Von romanesken Uebertreibungen konnte und wollte man sich nicht ganz lossagen; denn die

f) Vergl. diese Gesch. der Poesie und Beredsf. I. Band. S. 317. ff.

die schienen die Seele der Poesie der Liebe zu seyn; aber man verschmähte immer mehr den abgeschmackten Prunk pedantisch schwülstiger und fast sinnloser Phrasen. Petrarch war das Muster, dem man nur gleichen wollte. Nach ihm bildete man sich denn auch eine so reine und natürliche Sprache, daß viele Sonette und Canzonen dieses Zeitalters, die sonst längst vergessen seyn würden, wegen ihres philologischen Werths sich noch immer in Ansehen erhalten.

Einer der merkwürdigsten unter den Wiederherstellern des petrarchischen Styls in der lyrischen Poesie des sechzehnten Jahrhunderts ist Pietro Bembo der Cardinal. Berühmter noch, und mit Recht, ist dieser geistreiche und gelehrte Prälat durch seine prosaischen Schriften, deren im folgenden Capitel weiter gedacht werden wird. Seine Gedichte fallen auch größten Theils in die erste Periode seines Ruhms. Um so mehr würde man in ihnen die männliche Festigkeit des Ausdrucks bewundern müssen, wenn sie nicht mehr Werke des Studiums, als der Begeisterung wären. Bembo wurde von seiner frühesten Jugend an zum Weltmanne und zum Gelehrten erzogen. Er war ein venezianischer Patrizier. Von Venedig, wo er im J. 1470 geboren war, nahm ihn schon in seinem neunten Jahre sein Vater auf eine Gesandschaftsreise mit. Latein und Griechisch lernte der gelehrige Knabe mit besonderem Fleiße. Zugleich machte er Bekanntschaft mit dem Sonettensänger Tebaldeo. Vermuthlich las er nun um so öfter in seinem Petrarch, der ihm mehr als Tebaldeo wurde. Seine Sitten sollen in seinen Jünglingsjahren nicht so correct, wie seine Verse, gewesen seyn [g]). Je höher er aber auf der Stufen

g) Man findet hierüber und überhaupt über das Leben des

fenleiter der geistlichen Würden stieg, desto musterhafter lebte er auch als Prälat. Die Geschichte seiner Beförderung von einer Ehrenstelle zur andern gehört nicht hieher. Daß er aber in jedem Betracht ein Mann von liberaler Denkart war; daß er ohne kleine geistische Liebhaberei ein Freund aller wissenschaftlichen Aufklärung war; daß er außer einem Medaillen-Cabinett auch einen botanischen Garten anlegte; und daß jeder Mann von Geist und Kenntnissen in seinem Hause willkommen war, darf auch in der Geschichte der Redekunst nicht unbemerkt bleiben. Er starb im J. 1547, ein glücklicher Greis, im acht und siebenzigsten Jahre seines Alters.

Bembo's Sonetten — nach der ersten Sammlung sind ihrer hundert und acht und vierzig; andere hat man nachher gesammelt [h]) — fehlt die petrarchische Zartheit und Grazie in Form und Ausdruck. Eine Art von Herzensschwärmerei scheint ihnen zwar zum Grunde zu liegen; aber die meisten der Gedanken, durch die sich diese Schwärmerei äußert, haben etwas Studirtes, das zuweilen noch dazu trivial ausfällt. Es wirkt nicht, wenn er sagt, daß "er, der in seinen vorigen Jahren gedacht habe, frei zu leben und sich so mit Eis zu bewaffnen, daß kein Feuer ihn erwärmen könne, jetzt in vollen Flammen brennt, und gefangen und gefesselt ist" [i]). Wir bleiben kalt, wenn er

des Cardinals Bembo die nöthigen Notizen und Nachweisungen bei Mazzuchelli und Tiraboschi (Storia etc. Tom. VII. part. II. p. 272 sq.)

h) Man findet sie alle beisammen in der großen Folio-Ausgabe der Opere del Cardinale Pietro Bembo. Venez. 1729.

i) Jo, che di viver sciolto avea pensato

 Quest'

er dem Amor versichert, daß er auf dessen "wiederhohltes Verlangen die Geliebte besinge, aber vergebens, weil es ihm an Flügelkraft fehle und fehlen werde, mit seiner irdischen Last sich zu einem so himmlischen Gegenstande zu erheben" k). Aber vor phantastischer Verkehrtheit wußte sich Bembo nicht weniger als vor einer unrichtigen und unedlen Sprache zu hüthen. Und in mehreren unter seinen vielen Sonetten erkennt man an der Würde und Wahrheit des Gefühls nicht weniger als an der reinen Diction den Zögling Petrarch's l). Der Canzonen, Sestinen u. d. gl. sind unter seinen Gedichten nach Verhältniß der Zahl der Sonette nicht viele. Dafür ist ihm aber auch eine elegische Canzone auf den Tod seines Bruders, Carlo Bem-

Quest' anni avanti, e sì di ghiaccio armarme,
Che fiamma non potesse omai scaldarme,
Avvampo tutto, e son preso e legato.

k) Ch'io scriva di Costei, ben m'hai tu detto
Più volte, Amor; ma cio, lasso, che vale?
Non ho, ne spero aver da salir ale,
Terreno incarco a sì celeste obbietto.

l) Z. B. in dem Sonett an die Hoffnung:
Speme, che gli occhi nostri veli, e fasci,
Sfreni, e sferzi le voglie, e l'ardimento,
Cote d'Amor; di aure, e di tormento
Ministra, che quetar mai non ne lasci;
Perchè nel fondo del mio cor rinasci,
S'io ten'ho svelta? e poi ch'io mi ripento
D'aver a te creduto, e'l mio mal sento,
Perchè di tue impromesse ancor mi pasci?
Vattene a i lieti, e fortunati amanti,
E lor lusinga; a lor porgi conforto,
S'han qualche dolci noje, e dolci pianti.
Meco, e ben hà di ciò Madonna il torto,
Le lagrime son tali, e i dolor tanti,
Ch'al più misero, e tristo invidia porto.

Bembo, so gelungen, daß sie zu den schönsten in der italienischen Litteratur gehört [m]).

Dieselbe Correctheit der Form und dabei einen weichern und ungezwungenern Ausdruck haben die Sonette und Canzonen des Grafen Balthasar Castiglione [n]). Er war geboren zu Mantua im J. 1478, lebte als Ritter und Hofmann, und machte noch dazu Reisen in Frankreich, Spanien und England. Die Stunden, wo er bald italienische, bald lateinische Verse mit gleicher Leichtigkeit machte, mußte er zusammensparen. Der Kaiser Carl V. nannte ihn, als er die

m) Hier ist die erste Strophe:

Alma cortese, che dal mondo errante
Partendo nella tua piu verde etade
Hai me lasciato eternamente in doglia:
Dalle sempre beate alme contrade,
Ov'or dimori cara a quello amante
Che piu temer non puoi che ti si toglia,
Riguarda in terra, e mira u' la tua spoglia
Chiude un bel sasso, e me, che'l marmo asciutto
Vedrai bagnar te richiamando, ascolta;
Però che sparsa e tolta
L'alta pura dolcezza, e rotto in tutto
Fù il piu fido sostegno al viver mio,
Frate, quel di che te n'andasti a volo,
Da indi in qua ne lieto ne securo
Non ebbi un giorno mai, ne d'aver curo;
Anzi mi pento esser rimaso solo;
Che son venuto senza te in obblio
Di me medesmo, e per te solo er'io
Paro a me stesso: or teco ogni mia gioja
E' spenta, e non so gia perche io non moja.

n) Seine Gedichte sind mit denen seines Vetters Cäsar Gonzaga, beide mit biographischen und kritischen Notizen, neu herausgegeben in einem Octavbändchen zu Rom, 1760.

die Nachricht von seinem Tode hörte, einen der besten Ritter der Welt [o]). Torquato Tasso hat sein Andenken durch ein besonderes Sonett geehrt [p]). Seiner eignen Sonette und Canzonen sind nur wenige. Originalzüge findet man in ihnen nicht [q]). Mit seinem Vetter

o) Digo os, que es muerto uno de los mejores caballeros del mundo, sagte Carl V. gerührt zu denen, die ihm den Tod des Grafen Castiglione meldeten.

p) Das Sonett ist so schön, daß ich ihm hier ein Plätzchen nicht versagen kann, so sehr auch das folgende von Castiglione selbst dagegen absticht.

Lacrime, voce, e vita a' bianchi marmi,
*Castiglion*, dar potesti; e vivo esempio
A Duci nostri; onde in te sol contempio,
Com' uom vinca la morte, e la disarmi.
A te dier pregio egual la penna, e l'armi,
Tal che Roma sottrarsi al fiero scempio
Per te sperava: e dagli arringhi al tempio
Sacrasti al fin a Dio la spada, e i carmi.
Aureo monile, o mitra a tanti pregi
Eran poca mercede, o l'auro, od ostri,
O lunga vita; che miseria e lunga.
Misura, che da Battro a Tile aggiunga,
Avesti asceso alli stellanti chiostri,
Ove agguagli di gloria Augusti, e Regi.

q) Er liebte die Sonette in einer einzigen Periode, z. B.

Se al veder nel mio volto or fiamma ardente,
Or giù dagli occhi miei correr un fiume;
E come or ghiaccio, or foco mi consume,
Mentre ch'io sono a voi, donna, presente:
Se al mirar fiso con le luci intente
Sempre de' bei vostr' occhi il dolce lume;
Se al mio di sospirar lungo costume;
Se al parlar rotto, e vaneggiar sovente;
Se al tornar spesso, ond'io spesso mi muovo,
Perch' altri non conosca il pensier mio;
Se al dolor, che da voi partendo i' provo;
Se agli occhi, ove si sa quel ch'io desio,

Voi

ter Cesare Gonzaga verfertigte er auch eine artige Gelegenheits-Ekloge in Stanzen [r]). Er starb zu Toledo im J. 1529.

Aber keiner unter den Dichtern, deren Sonette und Canzonen in den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts in Italien am meisten galten, glich an lyrischem Genie dem im Auslande zu wenig bekannt gewordenen Francesco Maria Molza [s]). Kein Dichter dieses Zeitraums hat auch seine Poesie, ohne auf die prosaische Warnung der Vernunft zu achten, zu seinem Glück und Unglück so in sein Leben verwebt. Er war geboren zu Modena im J. 1489. Als Abkömmling einer angesehnen Familie wurde auch er liberal erzogen. Da seine litterarischen Talente sich früh entwickelten, schickte ihn sein Vater nach Rom, wo die gelehrten Kenntnisse der damaligen Zeit sich concentrirten. Der junge Molza brachte es in der Kenntniß der alten Sprachen zum Bewundern weit. Die lateinische wußte er sich bald so anzueignen, daß er in tadellosen Versen den Styl des Ovid und des Tibull nachahmen konnte. Nicht zufrieden, mit der lateinischen Litteratur die griechische zu verbinden, lernte er sogar

Voi non vedete il stato, ov' io mi trovo;
Qual mercede da voi sperar poss' io?

r) Sie steht, nebst einer Canzone des Cäsar Gonzaga in der (Anmerk. n)) erwähnten Ausgabe der Gedichte des Baldassare Castiglione.

s) Sein Leben, freilich ein wenig pretiös und weitschweifig, erzählt von dem Abbate Serassi, steht vor der neuen und einzig vollständigen Sammlung seiner Gedichte: Poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza. Bergamo, 1747. 3 Voll. in Octav.

sogar Ebräisch. Aber nur als Dichter mochte er seine philologischen und übrigen Kenntnisse benutzen; und was er als Dichter phantasirte, wollte er auch erleben. Als praktischer Petrarchist verwickelte er sich in so viele Liebschaften, daß sein Vater für nöthig fand, ihn von Rom zurückkommen zu lassen, um ihm eine Frau zu geben [t]). Dieses Mittel, den erotischen Sinn des jungen Mannes zu bessern, half aber nur auf einige Zeit. Nachdem er im Ehestande zu Modena Vater von vier Kindern geworden war, trieb ihn sein Hang zu der fröhlicheren Art zu leben, die er in Rom kennen gelernt hatte, dahin zurück. Was seine Gattinn dazu sagte, wissen wir nicht. Rom war und blieb von nun an der Ort, von dem er sich nie anders, als auf kurze Zeit, wieder trennte. Der Name, den ihm seine Gedichte machten, brachte ihn bald in Verbindung mit den vorzüglichsten Köpfen unter seinen Zeitgenossen in Italien. Besonders schloß er sich an die Cardinäle Hippolyt von Medici und Alessandro Farnese. Mit dem Cardinal Bembo war er sehr vertraut. Die Akademien wetteiferten um die Ehre, ihn zu ihren Mitgliedern zu zählen. Nur sein Vater konnte ihm für allen Ruhm seine regellose Lebensart nicht verzeihen. Er enterbte den ungehorsamen Sohn. Dieser bedurfte um so mehr Geld, da er in der großen Welt lebte, mit seiner Neigung zu schönen Frauen oft wechselte, und unter ihnen mancher Dame vom ersten Range in der That wie in seinen Versen ergeben war. Die Litteratoren nennen unter ihnen eine Camilla Gonzaga und eine Faustina Mancina; zum

t) Giraldi, der damals mit ihm in Rom lebte, sagt in den Dialogen De poëtis sui temporis von Molza: Licet nimio plus mulierum amoribus insanire videatur, inter rarissima tamen ingenia connumerandus.

zum Beschlusse denn aber auch eine Jüdinn. Ein Mal hätte Molza im Wirbel einer Intrigue dieser Art auch beinahe sein Leben eingebüßt. Er wurde von einem Nebenbuhler so gefährlich verwundet, daß man ihn schon als todt beweinte. Aber er erhohlte sich wieder und klagte nur bitterlich über Geldmangel bis zu seinem Todesjahre 1544. Er starb in seiner Vaterstadt Modena. Das Gerücht nannte seine Ausschweifungen die Ursache seines Todes.

Molza's Sonette und Canzonen hängen mit dem Roman seines Lebens so unverkennbar zusammen, daß sie als ein Ganzes mit diesem doppelt interessiren würden, wenn jedem Gedichte eine historische Erläuterung beigefügt werden könnte. Aber auch jedes für sich trägt in so bestimmten Zügen den Charakter seines Verfassers, daß man in ihren Fehlern wie in ihren Schönheiten den Mann erkennt, der nicht müde wurde, in Extasen der Liebe zu schwelgen. Hätte er nicht durch fortwährendes Studium der Alten seinen Geschmack gebildet, würde er schwerlich mehr als ein zweiter Serafin geworden seyn u). Aber Molza vergaß im leidenschaftlichen Schwunge seiner Phantasie als Dichter, wie vermuthlich auch als Weltmann, nie, nach petrarchischer Eleganz und Grazie zu streben; und er würde sich beiden mit noch mehr Glück genähert haben, wenn elegische Träume ihm so viel gegolten hätten, als ein lyrischer Rausch, und wenn sein Gefühl eben so tief und innig gewesen wäre, als es feurig und energisch war. Es fehlte ihm nicht an Sinn

u) S. diese Geschichte, I. Band. S. 321.

Sinn für das Liebliche und Sanfte[x]); aber was nicht auch stark und kühn gedacht und ausgedrückt war, lag seinem Herzen nicht nahe genug. Dadurch besonders unterscheidet sich seine Poesie beim ersten Eindruck von der petrarchischen, daß sie weit mehr vom Ton der Ode hat und beinahe eher einem orientalischen, als einem italienischen Dichter anzugehören scheint. Molza's Orientalismen gehen bis zum Abenteuerlichen weit. Nach seiner poetischen Darstellung seiner Geliebten, "giebt es hienieden keinen Ruhm, dessen Keim nicht von ihr ausgeht, und keine menschliche Schönheit, deren Wurzel nicht sie ist" [y]). Wenn sie im Winter erscheint, "die er auf Erden anbetet", dann soll sich "Apoll mit seinen goldnen Locken wieder aus den Wellen erheben und einen so seligen Tag zurückführen, daß rund umher Blumen keimen, und der Tebrus seine Ufer mit Smaragden mahle, und auserwähl-

x) Zum Beweise kann sogleich das Sonett dienen, mit dem die Sammlung seiner Gedichte anfängt:

Dolci, ben nati, amorosetti fiori,
In cui le grazie primavera han sempre;
Ed ove alberga, chi 'l mio duol contempre;
E colmi voi di non usati onori:
Qual' Ibla, e qual Arabia i rari odori
Vi diede? e'l mel di sì soavi tempre?
Ch' udir, se non in guisa, che si stempre,
Il cor non puote, o dimostrarlo fuori.
Forbite perle, a voi d'ogni mio danno
Grazie rendo infinite, e veggio espresso,
Che vostra è in tutto d'ogni onor la palma.
Potess' io far vendetta de l'affanno,
Che gran tempo mi strugge, e a voi più presso,
O'l cor lasciarvi, o riaverne l'alma.

y) Gloria non è qua giù, se pria da voi
Ne viene il seme, ne frà noi quì sono
Bellezze, se non han da voi radice.

erwählte Engel herabsteigen, und mit arabischem Zweige sich die geliebten Bäume bekleiden" u. s. w. [z]). Aber nicht weniger, als solcher excentrischen Schwünge der Phantasie, giebt es in Molza's Gedichten, in einzelnen Stellen [a]) und in ganzen Sonetten, mildere und doch männliche Gedanken und Bilder [b]). Die Wahrheit seiner Begeisterung erkennt man selbst in seinen Fehlern; und das warme und kräftige Colorit seiner Poesie empfiehlt sich besonders in der Vergleichung mit der

z) Scopri le chiome d'oro, e fuor dell' onde
Rimena, Apollo, un si soave giorno,
Ch' ogni luogo di fior diventi adorno,
Cui l'usata ricchezza il verno asconde;
Il Tebro di smeraldi a se le sponde
Dipinga, e qui fra noi faccian soggiorno
Gli angeli eletti, ed oggi d'ogni intorno
Veston le piante care arabe fronde, etc.

a) Z. B. wenn er von seinem Hinhorchen nach der Stimme der Geliebten sagt:
Ne cosi ramo leggiadretto inchina
A lo spirar di vaghi e freschi venti,
Com' io piegai pur dianzi ai bei concenti,
E senti di me far dolce rapina.

b) Z. B. in dem Sonette:
Si come fior, che per soverchio umore
Carco di pioggia, ed a se stesso grave
Inchina, e col già tanto odor soave
A forza perde il suo natio colore;
Nè più donzella, o giovane, ch' amore
Sotto 'l suo giogo dolcemente aggrave,
E' che 'l nodrisca, come dianzi, o lave,
Poichè, sì poco tien del primo onore:
Ma se benigno raggio ancor del sole
Vien, che le scaldi con soave foco,
Subito avviva, e ne diventa adorno;
Cosi vostre bellezze al mondo sole,
Donna, vid' io sparire a poco a poco,
E poi più vaghe fare a voi ritorno.

der studirten Empfindsamkeit der meisten übrigen Petrarchisten. Seine Phantasie war auch an der einzigen Art von Blüten, die sie trieb, ergiebig genug. Seiner Sonette sind über vierthalb hundert [c]); der Canzonen nur wenige. Ein vorzügliches Gedicht von ihm in Stanzen ist die Nymphe der Tiber (la Ninfa Tiberina). Styl und Inhalt sind ungefähr dieselben wie in den Sonetten.

Einer der lyrischen Dichter, die um dieselbe Zeit die Form der Sonette glücklicher einem andern Thema, als der Liebe, anpaßten, war Giovanni Guidiccioni von Lucca [d]). Er bekleidete geistliche Würden. Niemand sang damals, als Spanier, Deutsche und Franzosen Italien verheerten, Patriotismus in so eleganten Sonetten, als er. Aber die correcte Schönheit dieser Sonette ist, zum Theil eben wegen ihres Inhalts, mehr oratorisch, als poetisch [e]). Seine Canzonen fallen

c) Der Herausgeber der neuen Ausgabe der Gedichte Molza's (S. oben Anmerk. s), entdeckte, nachdem er 189 Sonette für den ersten Band gesammlet hatte, nachher noch fast eben so viel in Handschriften.

d) Unter den verschiedenen Ausgaben der *Rime di Monsign. Guidiccione* wird die zu Bergamo 1753 gedruckte als die correcteste geschätzt.

e) Z. B. in einem Sonette auf die Schicksale Italiens:

Degna nutrice delle chiare genti,
  Ch' ai di men foschi trionfar del mondo:
  Albergo gia de' Dei fido e giocondo,
  Or di lagrime triste e di lamenti:
Come posso udir io le tue dolenti
  Voci, e mirar senza dolor profondo
  Il sommo imperio tuo caduto al fondo,
  Tante tue pompe e tanti pregi spenti?
Tal così ancella maestà riserbi,

fallen hier und da vom Orotarischen auch wohl in's Gemeine [f]).

Antonio Broccardo, ein Venezianer, suchte besonders seinen Landsmann Bembo durch Wärme des Gefühls und eine weniger pretiöse Manier zu übertreffen [g]). Er wurde das Opfer seiner kritischen Kühnheit. Bembo's Verehrer konnten ihm nicht verzeihen, daß er öffentlich die Verse eines Mannes tadelte, der, nach ihrem Bedünken, in jeder Hinsicht unübertrefflich war. Peter der Aretiner schlug sich zu ihrer Partei. Broc-

E si dentro al mio cor sona il tuo nome,
Che i tuoi sparsi vestigi inchino e adoro.
Che fu a vederti in tanti onor superbi
Seder reina e incoronata d'oro
Le gloriose e venerabil chiome?

f) Z. B. wenn er in einer Trauer-Canzone auf den Tod seines Bruders sagt:

Frate mio caro, senza te non voglio
Più viver, ne' volendo ancor, potrei,
Che poiche te celasti agli occhi miei,
Uom non si dolse mai quant' io mi doglio, etc.

g) Z. B.

Il buon nocchier, che col legno in disparte
Aspetta al mover suo tranquillo il vento,
Vedendo a cielo e mar l'orgoglio spento,
Quinci senza timor lieto si parte.
Seconda è l'aura e l'acqua d'ogni parte;
Ond' esser spera, ove desia, contento:
Ahi fallaci onde! or ecco in un momento
Rott' arbor vela nave antenne e sarte.
E'l miserello sovr' un duro scoglio
Dolersi afflitto di sua trista sorte,
E più che d'altro di trovarsi vivo.
Tal io, secur già navigando, privo
Resto d'ogni mio ben chiamando morte;
Che di naufragio tal troppo mi doglio.

Broccardo wurde mit Hohn überschüttet und starb vor Verdruß [h]).

Eine religiöse und philosophische Richtung nahm der poetische Geist eines andern venezianischen Sonettendichters, des Bernardo Capello [i]). Er war ein Freund und noch mehr ein Zögling des Bembo. Seine philosophisch-poetische Denkart kam ihm auch praktisch zu Statten; denn er wurde wegen seiner politischen Maximen von der venezianischen Regierung auf eine dalmatische Insel verwiesen und irrte nachher von einer Gegend zur andern in Italien hin und her, zwar geachtet, aber ohne seine Vaterstadt wieder zu sehen.

Noch ein Freund und Zögling Bembo's, Domenico Veniero, auch ein Venezianer, zeichnete sich durch den heroischen Schwung seiner Sonette aus. Er wurde deßwegen um so mehr bewundert, weil er die ganze zweite Hälfte seines Lebens, von seinem zwei und

h) Weitere Auskunft giebt Mazzuchelli im Artikel Antonio Broccardo.

i) Z. B.

Ove pon tua speranza, a che pur chiedi,
 Alma, soccorso al sordo e pien d'inganni
 Mondo, che'n poca gioja molti affanni
 Cela, e t'abbassa ove poggiar piu credi?
Poscia che le sue fraudi, e'l tuo mal vedi,
 Perche d'obbedir lui ti ricondanni?
 Se'l ciel d'alzarti a se ti diede vanni,
 Ond' è che ogni or piu fermi in terra i piedi?
Già non sei tu di lei caduco seme,
 Ma di celeste origine ed eterna,
 Discesa a negger si quest'uman velo,
Ch' al tuo da lui partir l'alma e superna
 Bontate a se ti chiami, e poscia insieme
 Teco al gran dì lo ricongiunga in cielo.

und dreissigsten bis zum drei und sechzigsten Lebensjahre, mit körperlichen Schmerzen zu kämpfen hatte und nie wieder vom Krankenlager aufstand. Die besten Köpfe in Venedig bildeten eine Art von Akademie um den berühmten Kranken. Wenn er als Märtyrer der Liebe von sich singt, daß seiner Leiden mehr seien, "als der Sterne am Himmel, der Vögel in der Luft, der Fische im Wasser, des Wildes in den Wäldern, der Kräuter auf den Wiesen, der Zweige an den Bäumen, der Tage im Jahre, der Stunden im Tage, und der Augenblicke in der Stunde", und daß er doch diese Leiden gern ertrage, wegen der Freuden, die sie ihm einbringen k), ist freilich der Heroismus seiner Phantasie nicht eben bewundernswürdig. Unaffectirter, aber mehr oratorisch als poetisch, ist der männliche Ausdruck der Erhebung seines Geistes über das traurige Schicksal seines Körpers l).

Petro=

k) Das Sonett fängt an:

Non ha tante, quant' io, pene e tormenti
Stelle il Ciel, l'aria augelli, pesci l'onde,
Fere i boschi, erbe i prati, e i rami fronde,
Giorni gli anni, ore i dì, l'ore momenti.

Und der Beschluß ist:

Ne pero grave al mio cor mi sembra, e duro
Questo, e se fosse onor maggiore scempio.
Tant' é quel ben, che col mio mal procuro.

l) Z. B.

Quanto più questa carne afflitta e stanca
Va perdendo ad ognor della sua forza,
Tanto più 'l suo vigor cresce e rinforza
L'anima, e più si mostra ardita e franca.
Se l'usato soccorso a lei non manca,
Poco mi noce il mal, che solo sforza
Questa mia frale e vil terrena scorza;
Ma la parte miglior non vince o stanca.

Pur

Petronio Barbati von Foligno suchte durch schäferliche Artigkeit den schwermüthigen Ton der romantischen Liebe etwas heiterer zu stimmen [m]).

Nach Sanazzar bildete sich Angelo di Costanzo von Neapel. Er wurde auch als Geschichtschreiber seines Vaterlandes berühmt. Der Wahrheit und Wärme seiner Poesie verdankt er einen der ersten Plätze unter den Sonettendichtern, wenn gleich seine Feinheit zuweilen in's Grüblerische ausartet [n]). In einer

Pur che questa non sia tocca o percossa,
Del grave morbo mio punto non curo,
Se la carne flagella i nervi e l'ossa.
So che nullo accidente è così duro,
Che sostenerlo e superar nol possa
Un cor costante un animo sicuro.

m) Z. B.
Perchè, Filli, mi chiami, e poi l'ascondi
Dietro a quell'olmo, ed or dietro a l'oliva;
Indi mi mostri 'l petto, e i bei crin biondi;
E fuggi, e ridi, onde mia speme è viva?
Riedi, e mi porgi poi da l'alta riva
Vaghe ghirlande di fioretti, e frondi;
E fuggi, e del fuggir, già quasi schiva
Ti veggio, e al mio pregar mai non rispondi?
Così mi scherni, e così tiemmi, ahi lasso,
Col chiamar, col fuggir, col far ritorno,
Or pungi, or sani, or mi ripungi ancora?
Deh Filli non fuggir, deh ferma il passo;
Mira che vola il tempo, e breve è l'ora
Da farsi in questa età verde soggiorno.

n) Z. B. in dem Abschieds-Sonette:
Parto, e non già da voi, però che unita
Con voi l'alma riman, ma da me stesso;
Nè voi restate, ch'io non pur da presso
Vi porto, ma nel cor viva scolpita.
Ma perchè col pensier meco partita

Non

Google

einer Art von Oden versuchte er, die neueren Sylbenmaße den antiken näher zu rücken [o]).

Wahrheit, die von mehr als Studium und kalter Nachahmung zeugt, haben auch die Sonette des Anton Jacopo Corso [p])..

Aber

Non fate, come a voi rimango appresso,
Quel sembiante di voi, ch' io porto impresso;
E' fral rimedio a sì mortal ferita.
Anzi è cagion di mio maggior affanno,
Possedendo di voi sol quella parte,
Ch' ogn' or fà fresco a la memoria il danno.
Così stando voi lieta in ogni parte,
Di me i due mezzi egualmente staranno,
Mal quel che resta, e mal quel che si parte.

o) Z. B. das sapphische Sylbenmaß auf die Art, wie man es auch nachher in andern Sprachen versucht hat:

Tante bellezze il cielo ha in te cosparte,
Che non è al mondo mente si maligna,
Che non conosca, che dei chiamarte
Nuova Ciprigna.

p) Z. B.

Fiume gentil, che le tue spiagge amate
Con dolce mormorio rigando vai,
Più bella compagnia, più lieta mai,
Vedesti intorno a le tue sponde ornate?
Ninfe, che'l fresco suo fondo abitate,
In cui vibrar del Sol scorgete i rai,
Udiste ancor, che pur n' avete assai
Udite, altre d'Amor voci più grate?
Nò, chè non vider mai, nè udir l'amene
Rive de' nostri alberghi altre più rare
Note, e più accese d'amoroso zelo.
Così, con voci d'ogni grazia piene,
L'Ero sentì l'altr'ier Donne cantare,
Ch' empir di gioja, e di dolcezza il Cielo.

Aber es wäre, wo nicht ein undankbares, doch für eine allgemeine Geschichte der neueren Redekunst zu umständliches Geschäft, mit kritischer Genauigkeit die unterscheidenden Züge der Poesie jedes nicht ganz unbedeutenden unter den italienischen Sonettensängern dieses Zeitraums aufzusuchen. Und wer Neigung und Geduld genug hat, diesen Theil der Litteratur, wenigstens von der historischen Seite, vollständig kennen zu lernen, für den sind Namen, Notizen und Verse im Ueberflusse vorhanden [q]). Nicht zu den schlechtesten, aber auch nicht zu den vorzüglichsten Sonetten dieser Periode gehören diejenigen, deren Verfasser durch litterarische Arbeiten andrer Art sich ein größeres Verdienst erworben haben, namentlich die von Castelvetro, Annibale Caro, Giovanni della Casa und Bernardo Tasso. Genauere Nachrichten von diesen talentvollen Männern gehören wohl schicklicher dahin, wo ihrer merkwürdigeren Werke ausführlicher gedacht werden muß.

Da man historisch annehmen kann, daß fast jeder Italiener des sechzehnten Jahrhunderts, der einigermaßen litterarische Bildung haben wollte, unter andern auch Sonette zu machen versuchte, so darf man auf keinen geringen Vorrath von Versen dieser Art schließen, die ungedruckt geblieben sind und vielleicht eher, als viele, die aus einer gedruckten Sammlung in

q) Quadrio, Crescimbeni und selbst der verständige Tiraboschi halten sich in ihren bekannten Werken bei manchem Sonettensänger länger auf als selbst bei Ariost. Das ist italienischer Nationalsinn. Auch sucht ein italienischer Litterator den andern dadurch zu übertreffen daß er neue Meldung von dem längst vergessenen Verfasser eines fast oder ganz unbedeutenden Sonetts giebt.

in die andre wanderten, des Aufbewahrens werth waren. Mehrere der damaligen Akademieen sammelten die Sonette ihrer Mitglieder. Andre Sammler suchten ihre Vaterstadt dadurch zu ehren, daß sie die Sonette ihrer Mitbürger zusammentrugen.

Eine besondere Erwähnung verdienen bei dieser Gelegenheit die italienischen Damen, die als Dichterinnen in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts großen Theils auch nur durch Sonette berühmt wurden. Ihre Zahl ist so groß, daß um das Jahr 1559 Lodovico Domenichi schon die vermischten Gedichte von funfzig edlen und tugendhaften Frauen herausgeben konnte [r]). Fast alle waren vom ersten Stande. Keine aber war, als Frau und als Dichterinn, mehr die Bewunderung ihrer Zeitgenossen, als Vittoria Colonna, die Gemahlinn des vortrefflichen Ritters Fernando D'Avalos, Marchese von Pescara. Fast ist kein Dichter dieses Zeitraums, der nicht auf irgend eine Art mit warmer Ehrerbietung des Marchese von Pescara, oder seiner Gemahlinn gedächte; und nie hat ein edles Paar eine solche einstimmige Huldigung mehr verdient. Schon in der Wiege wurde Vittoria dem Gatten bestimmt, der damals noch ein Kind war wie sie. Was die voreilige Willkühr der Eltern und Verwandten Uebles hätte stiften können, wurde zufällig für die unmündigen Verlobten der Anfang ihres künftigen Glücks. Beide wurden für einander erzogen; und die Erziehung vollendete nur die Uebereinstimmung ihrer

r) Rime diverse di alcune (etwa funfzig) nobilissime e virtuosissime Donne. Venez. 1559.

ihrer Herzen und ihrer Denkart. Beide strebten nach liberaler Bildung des Geistes; und so wie er ritterliche, so suchte sie häusliche Tugenden mit der Liebe zur Poesie zu vereinigen, die beiden gemein war. In ihrem achtzehnten Jahre wurde Vittoria Colonna mit ihrem Verlobten vermählt. Von dieser Zeit bis an seinen Tod war sie, eine geistreiche und schöne Frau, den italienischen Damen das Muster ehelicher Treue. Der Marchese zeichnete sich durch Tapferkeit und militärische Talente unter den kaiserlichen Fahnen aus. Aber in der großen Schlacht bei Pavia im J. 1525 wurde er gefährlich verwundet. Bald darauf, noch nicht dreissig Jahr alt, starb er an seinen Wunden. Kein Glück der Welt konnte seine Gattin trösten. Mit schwärmerischer Verehrung hing sie an seinem Andenken. Er war "die Sonne ihrer Gedanken." Ihn besang sie in Sonetten, deren mehrere durch männliche Festigkeit des Ausdrucks nicht weniger als durch Wahrheit und Adel des Gefühls die damals modischen Liebeslitaneien, deren Verfasser Männer waren, weit übertreffen s). Sie überlebte ihren Mann lan-

s) Z. B.

Qui fece il mio bel sole a noi ritorno
Di regie spoglie carco e ricche prede:
Ahi con quanto dolor l'occhio rivede
Quei lochi, ov' ei mi fea già chiaro il giorno?
Di mille glorie allor cinto d'intorno
E d'onor vero alla più altera sede,
Facean dell' opre udite intera fede
L'ardito volto, il parlar saggio adorno.
Vinto da' preghi miei poi mi mostrava
Le belle cicatrici, e'l tempo e'l modo
Delle vittorie sue tante e sì chiare.
Quanta pena or mi dà, gioia mi dava,
E in questo e in quel pensier piangendo godo
Tra poche dolci, e assai lagrime amare.

lange, aber fast abgeschieden von der Welt. Durch Briefwechsel blieb sie noch immer in einiger Verbindung mit Dichtern und Gelehrten; meist aber war sie mit Andachtsübungen beschäftigt. Ihre religiösen Empfindungen waren der Inhalt ihrer letzten Gedichte. Sie starb im Kloster zu Rom im J. 1547 [t]).

Veronica Gambara, geb. zu Brescia im J. 1485, glänzte als Dichterin wie Vittoria Colonna, wenn gleich ihre Lebensgeschichte weniger Interesse hat [u]). Auch sie war aus einer der vornehmsten Familien. Gibert, Herr oder Dynast von Correggio, wählte sie zu seiner Gattinn. Sie lebte in den ersten Zirkeln der Großen und wurde von Dichtern und Gelehrten als Gönnerin verehrt. Auch Kaiser Carl V. bewies ihr eine auszeichnende Achtung. Sie starb im Jahr 1550. Ihre Verse haben meist einen religiös philosophirenden Ton, keinen Zug von Uebertreibung, und einen sehr gefälligen Rhythmus [x]).

Zwei

t) Die Gedichte der Vittoria Colonna sind mit einer neuen Lebensbeschreibung dieser merkwürdigen Frau herausgegeben von Giambattista Rota, Bergamo, 1760.

u) Eine vollständige Ausgabe ihrer Gedichte und Briefe, zugleich mit ihrer Lebensbeschreibung, ist die von Zamboni, Brescia, 1759.

x) Z. B.

Nella secreta e più profonda parte
  Del cor, là dove in schiera armati stanno
  I pensieri e i desiri, e guerra fanno
  Si rea, che la ragion spesso si parte.
L'uomo interno ragiona, ed usa ogni arte
  Per rivocarla e farle noto il danno;
  Ma dietro all' altro esterno i sensi vanno,
  Senz' al spirto di lor punto far parte.

Zwei Sappho's dieses Zeitalters, nicht dem Genie, aber doch dem Bestreben nach, waren Tullia Arragona und Gaspara Stampa. Jene stand mit ihrer Liebe zu dem Idyllensänger und Kritiker Girolamo Muzio nicht eben im Rufe der besten Sitten. Die Tugend der Gaspara Stampa ist von dem Gerüchte, so weit es sich erhalten hat, weniger angefeindet. Aber so viel Wahrheit in Prose auch den Sonetten, in denen sie über die Trennung von ihrem Collaltino de Conti klagt, zum Grunde liegen mag; viel Poesie zeigt sich nicht in diesen Sonetten [y]).

Ueber andre weniger berühmte Verfasserinnen von Sonetten und ähnlichen Gedichten, z. B. über die Lionora Falletta, Claudia della Rovere, Lucia Bertana, u. s. w. geben die italienischen Litteratoren hinlängliche Auskunft. Die gelehrte Tarquinia Molza, eine Enkelin des Francesco Maria Molza, von der sich unter mehreren lateinischen Versen und einer italienischen Uebersetzung einiger Dialogen des Plato auch ein Paar Sonette erhalten haben, lebte etwas später [z]).

Bei der unbeschreiblichen Betriebsamkeit, mit der damals in Italien Alles, was nur reimen konnte, nach

Di carne sono, e pero infermi e gravi
 Capir non ponno i belli alti concetti,
 Che manda il spirto a chi di spirto vive.
Guida dunque Signor, pria che s'aggravi
 D'error più l'alma, alle sacrate rive
 I miei senza il tuo aiuto iniqui affetti.

y) Man findet einige davon auch in den Sammlungen, z. B. den *Rime oneste* de' migliori Poeti Italiani. Bergamo, 1750.

z) Die Schriften der Tarquinia Molza sind der oben (Anmerk. e. S. 140.) angeführten Ausgabe der Gedichte des Francesco Maria Molza angehängt.

nach seinen besten Kräften die Poesie der Liebe in Sonetten cultivirte und modificirte, mußte denen, die zur Abwechselung auch etwas Neues in dieser Reimform sagen wollten, jede Veranlassung dazu willkommen seyn. Fast alle Gelegenheitsgedichte wurden nun auch Sonette. In Sonetten gab man Räthsel auf, die in Sonetten beantwortet wurden. Antworten auch auf Sonette, die keine Fragen enthielten, kamen immer mehr in die Mode, besonders unter den sententiöseren und unter den witzelnden Dichtern und Reimern. Der sogenannten *Proposte* und *Risposte* ließen sich allein ansehnliche Bände voll sammeln. Und da man am Ende Alles, was sich nur irgend in vierzehn Reimzeilen sagen lassen wollte, ohne Rücksicht auf Verschiedenheit weder des Stoffs, noch der Ordnung der Gedanken, noch des poetischen Tons, in Sonette faßte, so ging der ästhetische Charakter des Sonetts, nach den Mustern, die Petrarch gegeben hatte, so gut wie verloren, und das Sonett wurde wieder, was es vor Petrarch gewesen war, eine für alle möglichen Einfälle brauchbare Reimform. Man unterschied deßwegen auch bald von den Sonetten in der Manier Petrarch's (Sonetti Petrarcheschi) außer den satyrischen und burlesken, die immer einen andern Ton gehabt hatten, die Schäfersonette (Sonetti boscherecci); die dithyrambischen, die aber am wenigsten gelingen wollten [a]); polyphemische Sonette (Sonetti

a) Eins z. B. von Claudio Tolommei, fängt an:

Non mi far, o Vulcan, di questo argento
Scolpiti in vaga schiera uomini ed armé;

netti Polifemici), so betitelt nach dem Cyklopen Polyphem, dessen halb burleske Liebesklagen nach dem Theokrit eine Menge Nachahmungen veranlaßten; Schiffersonette (Sonetti maritimi), in denen sich alle Gedanken und Bilder um Gegenstände der Furcht und Hoffnung eines Seefahrers drehten; und endlich auch geistliche Sonette (Sonetti spirituali). Unter den Schiffersonetten sind einige sehr vorzügliche von dem berüchtigten Niccolò Franco, dessen Leben und ehrloses Ende zur Geschichte der satyrischen Poesie dieses Zeitalters gehört [b]). Die besten geistlichen Sonette sind die von Gabriello Fiamma, einem Bischof von Chioggia, den das Beispiel der Vittoria Colonna zu dieser Art von Poesie ermuntert hatte [c]).

Eine

Fammene una gran tazza, ove bagnarmi
Possa i denti, la lingua, i labbri e'l mento; etc.

b) Die Schiffersonette des Franco haben etwas von antikem Styl, das zu dieser Art von Erfindungen nicht übel paßt, z. B. im folgenden:

Perchè agli scogli di sì ria tempesta
Più non senta fiaccar l'intesta abete;
E sia dè venti omai per l'onde quete
Spenta la rabbia, che a' miei danni è presta;
Quest' agna bianca, o voi Zefiri, e questa
Nera, o Fortuna, a vostr' onor vedete
Cader del ferro mio, qua dove avete
Stanca in lungo gridar l'anima mesta.
Cotai voti ad empir il suo viaggio
Cloanto accompagnava per conforto
Dello smarrito omai stanco coraggio.
Quando per l'onde sbigottito e smorto
Vide da lunge un novo illustre raggio,
Lucido segno di vedere il porto.

c) Z. B.

Quand' io penso al fuggir ratto dell' ore,

Eine classische Auswahl aus der Menge von Sonetten, die schon damals kaum zu übersehen waren, hätte etwas beitragen können, den Geschmack der Nation in dem, was lyrische und elegische Schönheit ist, zu fixiren und der meist wesenlosen Reimerei ein Ende zu machen, die sich wie ein seichter Strom von dieser Zeit bis in das folgende Jahrhundert hinzieht. Aber wer hätte damals eine solche Sammlung veranstalten können [d])? Eine verdienstliche Bemühung war es indessen, daß man die älteren Gedichte dieser Art zu sammeln anfing, deren manches bei allem Mangel an philologischer Politur mehr poetischen Kern enthält, als die berühmteren Sonette einiger gelehrten

E veggio mentre parlo il volto e'l pelo,
Sparso di morte l'un, l'altro di gelo
Cangiar l'usato suo vago colore:
Mi fermo, e pien d'orror prego il mio core,
Che di se stesso abbia pietate e zelo,
E non voglia smarrir la via del cielo
Fra le vane speranze e'l vano timore.
Vedi, gli dico, che a' tuoi danni aspira
La morte, che sen viene a gran giornate,
E che fugge il piacer, qual nebbia al vento:
Drizza a quel segno de' pensier la mira,
Ove mal grado dell' ingorda etate,
Potrai sempre con Dio viver contento.

d) Eine wirklich classische Auswahl italienischer Sonette möchte wohl, auch nach der bekannten Sammlung von Antonini (Rime de' più illustri poeti Italiani, Parigi, 1732, 2 Voll. in 8.), noch ein nützliches Unternehmen seyn. Antonini hat manches gar zu nichtige Dingchen eines Platzes gewürdigt, und manches treffliche Stück nicht aufgenommen, das man z. B. im ersten Bande der *Rime oneste* — ad uso delle scuole, (Bergamo, 1750) findet. Eine andre italienische Sammlung von Sonetten und Canzonen unter dem Titel *Rime scelte dopo il Petraria*, Bergamo, 1757, ist noch dürftiger.

ten und prosaisch beredten Männer des sechzehnten Jahrhunderts, z. B. des Bernardo Tasso und Varchi e).

Petrarchische Canzonen scheinen unter den Petrarchisten aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und ihren Verehrern bei weitem nicht so beliebt, wie die Sonette, gewesen zu seyn. Man findet ihrer, im Verhältnisse zu diesen, nur wenige. Die Stelle der Canzonen nahmen die Stanzen ein, eine Art halb lyrischer, halb beschreibender Gedichte, in denen die Phantasie vor keiner Grenze still zu stehen brauchte, und die deßwegen für das italienische Nationalbedürfniß der lieblichen Geschwätzigkeit recht eigentlich erfunden zu seyn schien. Lorenz von Medici und Girolamo Benivieni hatten in ihren Stanzen diesen Ton angegeben f). In ihre Fußtapfen traten Bembo, Alamanni, Bernardo Tasso, Lodovico Martelli, Molza, Tansillo, Ercole Bentivoglio, Vendramini, Tolommei, Angelo di Costanzo, Terminio und Andre, die alle, wegen ihrer Sonette, zu den Petrarchisten gezählt werden. Phantasieen der Liebe füllen die meisten dieser Stanzen; aber man schränkte sich darauf nicht ein; man machte aus den Stanzen, wie aus den Sonetten, alles Mögliche. Ein didaktisch-lyrisches Gedicht dieser Art ist das Lob der Frauen (in lode delle Donne) von Lodovico Martelli von Florenz. Er war der berühmteste unter seinen Brüdern und

e) Der Rime di diversi autori antichi Toscani, die zu Florenz 1527 gesammelt herauskamen, ist schon oben in dieser Geschichte Band I. S. 56 in der Anmerkung gedacht worden.

f) Vergl. Band I. S. 297 und 341.

und Vettern, deren Namen und Verse sich auch erhalten haben. Sein Frauenlob ist ungefähr eben so unterthänig und ausführlich, als abgeschmackt [g]). Wahre, wenn gleich nicht musterhafte Poesie ist in den Stanzen von Molza und Angelo di Costanzo. Auf noch einen höheren Rang dürfen die von Tansillo Anspruch machen. Luigi Tansillo, aus dem Neapolitanischen, machte sich zuerst durch ein ärgerliches Gedicht, der Winzer (il Vendemmiatore) bekannt. Dafür wurde sein Name auf Befehl des Pabstes Paul III. in den Catalog verbotener Bücher eingetragen. Seine Sünden abzubüßen, schrieb er eine geistliche Epopöe in Stanzen, die Thränen des heil. Petrus (Lacrime di San Pietro), in denen er aber seine Reue nicht ausweinen konnte, weil er starb, ehe das Gedicht vollendet war. Was zwischen diesen Extremen seiner Phantasie

g) Man muß einmal auch so Etwas zur Probe auslesen, um von jeder Art von Stanzen, die Ludovico Dolce in seine Sammlung aufgenommen hat, einen bestimmten Begriff zu geben. Das lange Frauenlob von Martelli fängt an:

Leggiadre Donne, in cui s'annida Amore,
A cui s'inchina ogn' anima gentile,
Donne, feme tra noi d'alto valore
Esilio, e morte d'ogni cosa vile,
Donne che sete al secol nostro honore,
Et ne i begliochi havete eterno Aprile:
Deh pregate devote il nostro Sole,
Ch'ascolti oggi con voi le mie parole.
Il Sol vostro è Madonna, e donna a voi,
Quanto 'l Sol toglie il giorno a l'altre stelle,
Perche mercè dei santi raggi suoi
Parete al mondo assai piu chiare, e belle.
Piace al gran Re de l Ciel, che qui tra noi
Di costei piu che d'altra si favelle:
Ne questo a sdegno haver Donne devete,
Che d'un pegno di Dio men belle sete.

tasie liegt, macht ihm die meiste Ehre. War gleich sein Erfindungsgeist beschränkt, so hat doch seine Manier eine so üppig liebliche Leichtigkeit, und seine Beschreibungen besonders sind so voll poetischer Reize, daß selbst seine Redseligkeit nicht ermüdet [h]). Alle diese Stan=

h) In einem Gedicht an den Vicekönig von Neapel, Don Pedro de Toledo, führt er die Nymphe eines schönen Gartens redend ein, um den Vicekönig zur Rückkehr nach diesem Garten zu ermuntern. Man kann nichts Einladenderes lesen. In den ersten der fünf Stanzen, die hier zur Probe dienen mögen, ist von den Statüen die Rede, die ein Bassin in diesem Garten verschönern.

Siedonsi quei tre Dii, le spalle volti
Alle donne, che stanno intorno al trunco;
E per mirar bramosi i lor bei volti
Pieganſi in dietro, e innarcan come giunco:
Ciascun, acciòch' egli a ragion si volti,
Su'l collo una urna tien col braccio adunco,
E l' altro addrizza, acciò che un scudo tegna,
Ove del mio Pompeo splende l'insegna.

Nelle tre urne, o' han quei tre su' i colli
Entran l'acque, che versan le tre Dive
Dalle tre corna, e par che mai satolli
Non sian d'accor quell' acque chiare, e vive.
Spessa adivien, che alcun di lor s'immolli,
Qualor l'acqua, che scherza l'urna schive;
Et hor su'l petto, hor sù capei si lascia;
I quai ciascun d'una ghirlanda fascia.

E sparso il ricco marmore di mille
Sottili minutissime scolture,
Che foran malagevoli imprimille
In molle cera, non che in pietre dure.
Mostrò Giovan da Nola, che scolpille,
Grande arte nelle picciole figure;
Giovan da Nola, al cui scarpello invidia
Avrian vivendo Prassitele, e Fidia,

Tra i marmi assiso il mio Tansillo, e i mirti,
Su'i seggi, ove seduti eran la sera
Di belle Donne, e di leggiadri spirti

Che

Stanzen und andere fanden schon damals einen Sammler an dem fleissigen Lodovico Dolce[i]).

Außer den Sonetten, Canzonen und Stanzen konnte noch keine Art von lyrischer Poesie in Italien aufkommen. Selbst die leichten Liedchen, die man *Barzelette*, *Frottole* u. s. w. nannte[k]), verschwanden wieder in der feineren Welt. An etwas der antiken Ode Aehnliches wurde gar nicht gedacht.

Nächst der Sonettenpoesie wurde in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien keine von so viel unberufenen Versificatoren verarbeitet, als die epische. Ariost's rasender Roland zog wie ein Comet einen Schweif von romantisch seyn sollenden Epopöen nach sich. Einige Freunde der romantischen Poesie, denen der Styl Ariost's zu trocken war, such=

Che vi furo à diporto una gran schiera;
Lung'ora verso il Ciel tenne gli occhi irti;
Quasi accusando la sua stella fiera;
Indi con tuon conforme à duro stratio,
Cantò le pene sue per lungo spatio.
Cantò sì dolcemente le sue pene
Che un' aspide à sentir desto si fora;
E mentre gli arbor miei, l'onde, e l'arene
Prega, che vedan come amando ei mora;
Le fronde, che di lagrime eran piene,
Per la rugiada che cadeva allhora,
Cominciando à schiararsi l'aer cieco,
Parea, che di pietà piangesser seco.

i) Stanze di diversi illustri poeti, raccolte da M. *Lodovico Dolce*, Venez. 1569. 3 Voll.

k) Vergl. I. Band. S. 325.

suchten, wie Berni, etwas Lustigeres zu erfinden. Den romantischen Geschmack nach antiken Mustern und nach der Poetik des Aristoteles zu verbessern, ließen sich Andre angelegen seyn. Noch Andre, denen auch diese Art von ernsthafterem Epos zu weltlich war, brachten biblische Geschichten und Heiligenlegenden in Stanzen. Die Specialgeschichte dieser epischen Arbeiten beweiset zugleich, wie kurzsichtig damals die italienische Kritik war, und wie viel glücklicher der ästhetische Tact der Nation die Sache des Genies unterstützte.

Die epischen Werke Trissin's, Alamanni's und Berni's sind in dieser Geschichte schon angezeigt worden. An die beiden ersten schließt sich als Muster einer correcten Diction zunächst der Amadis (*L'Amadigi*) des Bernardo Tasso. Auch dieser gebildete und thätige Mann mußte oben schon unter den Sonettensängern im Vorbeigehen genannt werden. Einige Notizen von seinem Leben mögen hier einen Platz finden, wenn gleich sein Dichterruhm überhaupt etwas zweideutig, und nur das Verdienst, das er sich um die prosaische Litteratur seiner Nation erworben hat, entschieden ist.

Bernardo Tasso, von adlicher Familie, geboren im Jahr 1493 zu Bergamo, war im ganzen Laufe seines reiferen Alters mit gleicher Thätigkeit Schriftsteller und Staatsmann. Als Secretär des päbstlichen Generals Guido Rangona war er gegenwärtig in der blutigen Schlacht bei Pavia. Bald nachher wurde er zu geheimen Negotiationen in Diensten des Pabstes nach Frankreich geschickt. Nach dem Ende des Krieges fand er eine vor-

vorzüglich günstige Aufnahme am Hofe zu Ferrara. Noch ein Mal ertrug er, ohne Soldat zu seyn, mit militärischer Standhaftigkeit die Beschwerden des Krieges. Er machte, als Secretär des Fürsten Sanseverino von Salerno, den berühmten Feldzug des Kaiser Carls V. gegen den Dey Barbarossa von Tunis mit. In Salerno ließ er sich darauf häuslich nieder. Mit seinem Fürsten traf ihn die Ungnade des Kaisers. Er suchte und fand nun bald hier, bald da, ein ehrenvolles Unterkommen. Als Gouverneur von Ostiglia im Mantuanischen starb er im J. 1569 [l]). Fast unbegreiflich ist es, wie er bei diesem unruhigen Leben mit so vielen schriftstellerischen Arbeiten, besonders mit seinem Amadis zu Ende kommen konnte. Denn dieser Amadis ist das längste aller epischen Werke in der italienischen Litteratur. Es besteht aus nicht weniger als hundert Gesängen, die zusammen über sieben tausend Stanzen betragen; und alle diese Stanzen sind nicht nur nicht ohne Fleiß gearbeitet; sie haben sogar die Form, in der sie durch den Druck bekannt geworden sind, großen Theils erst durch eine mühsame Umarbeitung erhalten, zu der sich ihr Verfasser auf ausdrückliches Verlangen seines Fürsten bequemen mußte [m]). Schon war er weit in dem Unternehmen vorgerückt, aufgefordert von Fürsten und Herren, den Ritterroman Amadis von Gallien, an dem

l) Mehr psychologisches Interesse, als diese biographischen Notizen, die man bei Tiraboschi und andern Litteratoren findet, haben die Particularien in den Briefen des Bernardo Tasso.

m) Der Abbate Serassi hat vor seiner Ausgabe des Amadis des Bernardo Tasso (*L'Amadigi di Bernardo Tasso;* Bergamo, 1755, 4 Voll. in 8.) die Geschichte dieses Gedichts ausführlich erzählt.

dem man sich damals in Frankreich und Spanien nicht müde las, zu einem Heldengedichte umzuformen. Aber dieses Heldengedicht sollte zugleich ein regelmäßiges Werk nach den Vorschriften des Aristoteles werden. Zehn Gesänge vollendete er nach seinem Bedünken in der einzig musterhaften Manier der Alten. Einen Gesang nach dem andern las er am Hofe seines Fürsten zu Salerno vor. Aber mit Schmerz mußte er sehen, wie sich mit jedem Gesange die Zahl seiner Zuhörer verminderte, bis endlich alle ausblieben. Selbst seine Freunde riethen ihm nun, den romantischen Styl, die Freude seines Zeitalters, nicht länger zu verschmähen. Der Fürst that zuletzt einen Machtspruch. Und Bernardo Tasso fing auf fürstlichen Befehl sein Werk mehr nach dem Sinne des italienischen Publicums noch ein Mal an, und ruhte nicht eher, bis die runde Zahl von hundert Gesängen voll war. Um doch wenigstens jetzt des Werths seiner Arbeit gewiß zu seyn, nahm er nun noch die Zurechtweisungen so vieler Rathgeber an, daß er noch Vieles wegstrich, hinzusetzte und umformte, bis er endlich fertig wurde. Der Lohn seines Fleißes war der Beifall einer Partei, die von der epischen Poesie ungefähr dieselben Begriffe hatte, als er. Das Publicum schwieg, bezeigte aber wenig Lust, den viel empfohlnen Amadis mit dem rasenden Roland, der sich selbst empfahl, in eine Linie zu stellen [n]). Und ohne

n) Ueber Ariost's Roland stellte damals diesen Amadis im ganzen kritischen Ernste der Sammler und alles Mögliche in Versen und Prose versuchende Lodovico Dolce. In der Vorrede zur alten Ausgabe des Amadis von 1560 rühmt er die hohe Schönheit dieses Gedichts in allen hergebrachten Phrasen der damaligen Kritik,

ohne Bernardo Tasso's litterärisches Verdienst auf Kosten des guten Geschmacks willkürlich zu steigern, ist es auch nicht wohl möglich, seinen Amadis für mehr als einen versificirten Ritterroman zu halten; mögen der Erfindungen, die er seinem spanischen oder französischen Vorbilde hinzufügte, und der Veränderungen, die er mit der Fabel des Ganzen vornahm, auch noch so viele seyn. Nur hier und da aus einigen Beschreibungen spricht in dieser langen Erzählung etwas vom Geiste der wahren Poesie den unbefangenen Leser an. So correct und gefeilt auch Sprache und Vers sind, so zum Einschläfern monoton, gedehnt und kalt prosaisch ist die Darstellung. Nicht leicht wird in unsern Tagen, etwa einen oder andern italienischen Litterator oder Mährchenliebhaber ausgenommen, Jemand Geduld genug haben, um der correcten Sprache willen den Ritter Amadis und seine Prinzessin Oriana von beider Geburt bis in's Ehebett auf dem langen Wege seiner Abenteuer und ihrer excentrischen Jungfräulichkeit hundert Gesänge hindurch zu begleiten. Was Einige in der Manier Bernardo's für erhaben erklärt haben, ist ein erkünstelter Enthusiasmus, der keine freie Seele mit fortreissen kann. Es eröffnet schon keine poetische Aussicht, wenn sich ein Heldengedicht mit dem Wunsche des Dichters anfängt, die Thaten und Leiden eines Ritters und einer Dame in "einem so sonoren Styl zu besingen, daß es der

tik, und schließt seine Lobrede mit den Worten: In fine tutto quello, che da *perfetti giudizj* (z. B. dem seinigen) si può forse nel Ariosto desiderare, con molta facilità ha egli (sc. Tasso) *adempiuto in questa opera.* Und eben so sprach Speroni der Kritiker, Philosoph und Rhetor.

der Ebro, der Hydaspes, und Battro und Tile (soll Bactra und Thule seyn) höre" o). Nach diesem Anfange und der Zueignung an Philipp II., damals Erbprinzen von Spanien, werden wir wie in einem Geschichtbuche mit dem königlichen Hause Lisuart's von England, des Vaters der schönen Oriana, bekannt gemacht p). Nun erst landet dieser Lisuart, bei seiner Rückkehr aus Dänemark, in Schottland. Mit dieser Landung fängt die Erzählung einer Reihe von Abenteuern an, die alle so wunderbar sind, daß man bald auf gar kein Wunder mehr achtet. Die Beschreibungen und Vergleichungen, an denen in dieser Erzählung allerdings kein Mangel ist, hat man besonders gelobt. Es fehlt ihnen auch nicht an Wahrheit;

o) Nicht einmal ein matter Wiederhall von Ariost's: *Le donne, i cavalier* etc. ist die erste Stanze in diesem Amadis:

L'eccelse imprese, e gli amorosi affanni
Del Prencipe Amadigi, e d'Oriana,
Il cui valor dopo tanti e tant' anni
Ammira e'nchina ancor l'Austro e la Tana,
E d'altri Cavalier, ch' illustri inganni
Fecero al tempo, e la sua rabbia vana,
Cantar vorrei con sì sonoro stile,
Che l'udisse Ebro, Idaspe, e Battro, e Tile.

p) Das ängstliche Streben nach poetischer Würde des Ausdrucks in Ermangelung poetischer Gedanken springt hier schon in's Auge:

Nel secol prisco, in quella bella etate,
Ch'era d'ogni virtute il mondo adorno,
E i Cavalier d'eccelsa, alta bontate
Castigando i malvagi ivano intorno,
Reggeva di Brittannia l'onorate
Rive un Re saggio, d'alte laudi adorno,
Il qual per tempo, e senz' alcuno erede
Lasciando il mondo al Ciel rivolse il piede.

heit; nur an poetischen Reizen [q]). Und selbst da, wo Bernardo's Muse den stärksten Anlauf nimmt, z. B. in der lyrischen Ekstase, in der er die Schönheit der Prinzessin Oriana beschreiben will, vernehmen wir doch nicht viel mehr als wohlbekannte Gedanken und Phrasen [r]).

Ver-

q) Folgende möchten wohl zu den besten unter vielen gehören:

E come ardito e giovane torello,
Ch'abbia più volte vinto il suo rivale,
E coronato sia dal pastorello,
Se poscia un toro più grande l'assale,
E gli toglie la palma in guisa, ch'ello
Ne perda la giovenca, da mortale
Dolor conquiso, l'erbe abbandonando,
Se ne va per le selve alto mugghiando;
Tal lo specchio perduto, e la corona,
E l'amato suo scudo, anzi 'l suo core,
Siccome il suo destin fiero le sprona,
Lascia il campo Alidoro al vincitore;
E'l ponte mesto e doglioso abbandona
Piagato, inerme, e con tanto dolore,
Che piange e grida forte, alto sospira,
Chiama la morte, e con seco s'adira.

*Cant. VIII.*

r) La cui rara beltà saria soggetto
Di *più purgati* e più famosi *inchiostri*;
Perchè di farla tal prese diletto
*L'alto Fattor degli stellanti chiostri*:
Nè 'l gran Pittor di Grecia avrebbe eletto,
Perdonatemi voi de tempi nostri
Donne belle e leggiadre, unqu' altra idea
Per pinger l'amorosa Citerea.
Fioriro al nascer tuo Vergine bella
I Britanniei campi, e i colli altieri:
E '*l mar di perle e questa parte e quella*
*Sparse degli arenosi suoi sentieri:*
Apparve in Cielo ogni benigna stella,

L 2 E

Bernardo Tasso war durch die Versificirung der hundert Gesänge seines Amadis so wenig ermüdet, daß er noch ein ähnliches Werk unter dem Titel Floridant (il Floridante), einen Nachtrag zum Amadis, ausarbeitete. Die acht ersten Gesänge sollen fast unverändert aus dem alten Ritterroman Amadis in italienische Verse übertragen, die übrigen eilf aber von Bernardo's eigner Erfindung seyn s).

Die bekanntesten unter den epischen Versuchen, deren Verfasser mit Ariost in seiner eignen Manier wetteifern wollten, sind: Der Tod Roger's (La morte di Ruggiero) von Giambatista Pescatore; der hochmüthige Astolf (Astolfo borioso) von Marco Guazzo; eine Fortsetzung des rasenden Roland, nebst Roger's Tode (Continuazione del Orlando furioso, colla morte di Ruggiero) von Sigismondo Paolucci; die verliebte Angelika (Angelica inamorata) vom Grafen Vicenzo Brusantini von Ferrara; eine unvollendete Marfise (i tre primi canti di Marfisa) von Peter dem Aretiner; die ersten Thaten Roland's (Le prime imprese del Conte Orlando) von Lodovico Dolce, und noch ein Paar ähnliche Arbeiten von demselben Verfasser. Die Fortsetzung dieser Liste von Reimwerken, die ariostische Ritterepopöen

E *fuggir i pianeti* empi e severi:
E 'l mondo pien di gioia e d'allegrezza
Arrise all' alma tua rara bellezza.

s) Torquato Tasso gab den Floridant seines Vaters nach dessen Tode heraus, und urtheilte darüber so, wie es einem Sohne ziemt. Die Kritik muß dergleichen Urtheile ehren, und übrigens ihren Weg gehen.

röen seyn sollten, liefern die italienischen Litteratoren [t]). Die allgemeine Geschichte der Poesie kennt weiter kein Beispiel von einem solchen Gedränge um den Kranz der epischen Poesie, und noch dazu meist nach Erfindungen, die alle an Einem Faden fortlaufen.

Früher noch als Ariost's Roland war der Philogyn (il Filogine) von Andrea Bojardi erschienen. Man hat diesen Bajardi wegen der Aehnlichkeit der Namen öfter mit dem Grafen Bajardo verwechselt. Sein Philogyn oder Damenfreund soll großen Theils seine eigne Geschichte enthalten.

Mythologische Epopöen sollten seyn der Herkules (l'Ercole) von Giambattista Cinzio Giraldi, und eine Umarbeitung der Iliade sowohl als der Aeneide (l'Achille e l'Enea) von Lodovico Dolce.

Unter den geistlichen Epopöen, an denen auch kein Mangel war, zeichnen sich die Thränen des heil. Petrus von Luigi Tansillo [u]) durch so viele Vorzüge aus, daß man die verkehrte Richtung, die dieser unverkennbar dichterische Geist bald nach der einen, bald nach der entgegengesetzten Seite nahm, zu den ungünstigen Schicksalen zählen darf, die die sonst so glückliche Poesie dieses Zeitalters in Italien trafen. Dieselbe Art von Poesie, die in Tansillo's Stan-

t) Quadrio, Crescimbeni und Tiraboschi haben im Ueberflusse zusammengetragen, was die Liebhaber über diesen Punkt befriedigen kann.

u) *Le lacrime di San Pietro, di Luigi Tansillo* etc. Venez. 1738. in 4to ist eine neue und elegante Ausgabe dieses Gedichts. Angehängt sind die übrigen nicht anstößigen Gedichte von Tansillo.

Stanzen, deren in dieser Geschichte schon gedacht ist, üppig überströmt, erkennt man in seiner Buß- und Trauerepopöe, selbst in ihren Fesseln, wieder x). Wäre sein Geist freier gewesen, so würde er seiner Beschreibung der Leiden des von seinem Gewissen gefolterten Apostels vielleicht auch mehr episches Interesse gegeben haben. Aber er erzählt uns nur, wie Petrus, nachdem er seinen Lehrer verleugnet hatte, an sich selbst verzweifelnd von einem Orte zum andern irrt und nirgends Ruhe findet. Man kann indessen dieses Gedicht als den ersten nicht unglücklichen Prolog zu einer Messiade ansehen; denn die Geschichte der Leiden des Stifters des Christenthums macht hier mit den Klagen des Petrus ein Ganzes.

In diese Periode fällt auch die Umarbeitung des echten Roland des Grafen Bojardo von Lodovico

x) Welch eine Wahrheit und Wärme, und dabei welcher Rhythmus ist nicht in folgenden beiden Stanzen!

Tennero il nostro Re dentro il palagio
Del principe crudel de' sacerdoti
La notte tutta, e ben par al malvagio
Popol, che pigra oltr' all' usato ruoti;
Non che 'l vegghiar rincrescagli, e 'l disagio,
Ma accioche tosto nel suo sangue nuoti;
E forse il Sol guidò lento il suo carro,
Per non veder la crudeltà, ch'io narro.

Dormon gli stanchi e miseri mortali
Dove gli pon lor buona sorte, o ria,
Le fatiche, i pensier, le noje, e i mali.
Ciascun rilascia, e per qualch' ora obblia.
Riposa il mondo tutto, e gli animali
In terra, in aria, in mar, dove che sia;
E chi fe il mondo ha per ristoro e sonno
Quanti martiri immaginar si ponno.

*Canto XIV.*

co Domenichi, und die Fortsetzung desselben von Niccolo' degli Agostini, einem Venezianer. Von beiden sind auch mancherlei andre Verse da; von Agostini unter andern ein historisches Gedicht Die glücklichen Kriegsthaten (i succeffi bellici), das nie Liebhaber gefunden zu haben scheint. Man darf auch nur die ersten Stanzen seiner Fortsetzung des Bojardo'schen Rolands lesen, um sich zu versichern, daß er kein Dichter war [y]). Indessen versificirte er in Bojardo's Fußtapfen einen ansehnlichen Vorrath von Mährchen und Stanzen zusammen. Domenichi würde mit seiner nichts weniger als schülerhaften Ausfeilung des Werks eines sinnreichen Meisters ohne Zweifel mehr Glück gemacht haben, wenn er nicht mit Ariost zusammengetroffen wäre. Sehr unrichtig wird sein Roland von mehreren Litteratoren für durchaus ernsthaft, also nach der Sinnesart seines Zeitalters für unromans=

y) Die versificirte Prose in diesen beiden Anfangs-Stanzen lautet:

A tal opera feguir fui troppo tardo,
Penfando al cafo dolorofo e reo,
Del mio Conte Matteo Maria Boiardo.
Che fu nei tempi noftri un nuovo Orfeo:
I' fo che à par di lui vile, e codardo,
Sarebbe ogni famofo Semideo,
E fe mi voglio à tal imprefa porre,
Non fo che dir s'egli non mi foccorre.

Perche audace io non fono, e ardito tanto,
Che fifar voglia al fol miei debil lumi,
O vincer Febo qual Marfia col canto,
E mover felve, e fermar i fiumi,
Salir l'eccelfo Olimpo non mi vanto,
Effendo nato fra fpelunche, e dumi,
In uno fcuro bofco afpro, e felvaggio
Dove non entra pur d'Appollo un raggio.

mantisch erklärt. Domenichi's Manier ist in den Grundzügen ganz und gar dieselbe, die durch die Brüder Pulci in die Mode gebracht und von Ariost veredelt wurde [z]). Aber eben darum, weil Ariost diese Manier so genialisch und geschmackvoll veredelt hatte, daß es unmöglich war, ihn durch etwas Aehnliches zu übertreffen, zog das italienische Publicum Berni's lustigeren Roland, der doch in seiner Art etwas Neues war, dem freilich feierlicheren des Domenichi vor.

Von den komischen Epopöen der italienischen Litteratur aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wird bei der Fortsetzung der Geschichte der satyrischen und burlesken Poesie dieser Periode weiter die Rede seyn.

* * *

Wenn

z) Man lese z. B.

Or sull' un piede, or sull' altro si muta
Menando il capo, e non ritrova loco
Rinaldo, ch' ancor ch' ei ebbe veduta,
Divenne in faccia rosso come un foco;
E Malagigi, che l' ha conosciuto,
Dicea: *Pian, pian! Jo ti faro tal gioco,*
Ribalda incantatrice, che giammai
D'esser qui stata non ti vanterai.

*Lib. I. cant. I.*

Oder gar:

Orlando lui ferì *primieramente*
In quella, che gli uscì fuor delle braccia.
— — — — — — —
Diceva il Saracin tra dente e dente:
*A questo modo la mosca si caccia;*
*A questo modo al naso si fà vento;*
Ma ben ti pagarò, *s'io non mi pento.*

*Lib. II. cant. VIII.*

Wenn die Menge der Mitbewerber um den Preis der Kunst das Genie in ihre Mitte ziehen könnte, müßte damals in Italien auch die dramatische Poesie etwas ganz anders geworden seyn, als sie wurde. Neue Schauspiele drängten einander, wie neue Sonette und Epopöen. Die Fürsten, besonders die Herzoge von Ferrara, thaten, was in ihrer Macht war, Dichter und Schauspieler zum edelsten Wetteifer zu wecken. Aber das dramatische Genie, das in dieser günstigen Zeit den rechten Ton hätte angeben müssen, blieb aus. Kaum wollten sich Schauspieler finden, die neuen Stücke aufzuführen, ob man gleich damals in keiner lebenden Sprache bessere hatte, als im Italienischen. Das prächtige Theater zu Ferrara war und blieb mehr ein Liebhaber-, als ein National-Theater.

Es ist schwer, eine getreue, und doch für eine allgemeine Geschichte der neueren Poesie nicht viel zu specielle Uebersicht der vorzüglicheren unter den gedruckten Schauspielen dieses Zeitalters zu geben. Eine Fülle von Witz und guter Laune ist in den Lustspielen zerstreut; aber nicht eins von allen diesen Werken ist ein Meisterwerk. Der kritische Geschichtschreiber, der jedem gern den rechten Platz anweisen möchte, steht vor der Menge betroffen still. Wohin er aufmerksamer blickt, findet er doch nur bald mehr, bald weniger, zum Theil musterhafte, zum Theil aber auch nur nicht ganz mislungene Scenen. Und wer kann ihm billigerweise die Geduldprobe ansinnen, sich selbst mit allem dem ermüdenden Mittelgut auch nur genauer bekannt zu machen? Doch zum Glück ist ja an bibliographischen Nachweisungen für Jeden, der

diesen Theil der italienischen Litteratur erschöpfen will, kein Mangel [a]).

Lustspiele erschienen nicht nur weit mehr, als Trauerspiele; das komische Theater übertraf auch bald das tragische in jeder Hinsicht. Aber es kam kein Lustspieldichter, dessen Talente sich gerade für dieses Fach vorzüglich und nach dem Bedürfniß seines Zeitalters ganz entwickelt hätten; und ein herrschender Geschmack für das Edel-komische konnte überhaupt da nicht entstehen, wo das große Publicum durch keine von den vielen gelehrten Comödien (comedie erudite), wie es sie nannte, nach seinem Sinne befriedigt wurde [b]).

Unge-

a) Dem fast unbegreiflichen Sammelfleisse der italienischen Litteratoren verdanken die Liebhaber des Vielen in der Litteratur unter andern das von Lione Alacci um die Mitte des siebzehnten J. H. angelegte und nachher immer erweiterte Verzeichniß aller italienischen Schauspiele und Dramen unter dem unschicklichen Titel: *Dramaturgia di Lione Allacci.* Nach Tausenden muß man die in diesem Verzeichniß aufgehäuften Theaterstücke zählen. Riccoboni in seinen Réflexions sur les théatres de l'Europe rechnet ungefähr 5000 heraus, die vom J. 1500 bis 1736 gedruckt sind. In der Bibliothek des Apostolo Zeno, die die Dominikaner zu Venedig geerbt haben, soll sich ein Vorrath von 4000 finden. — Sehr gute Nachweisungen über die italienischen Lustspiele aus dem sechzehnten Jahrhundert findet man bei Tiraboschi, Storia etc. Tom. VII. part. III. S. 140 ꝛc.

b) Die meisten dieser Lustspiele sind seit der ersten Hälfte des sechzehnten J. H. nicht wieder gedruckt. Alle diejenigen aber, die die Akademie della Crusca ihres philologischen Beifalls gewürdigt hat, stehen in der artigen Sammlung: Teatro comico Fiorentino. Firenz. 1765. 6 Bände.

Ungefähr um dieselbe Zeit, als Ariost, dessen Lustspiele oben unter seinen übrigen Schriften angezeigt sind, eine damals unerhörte Regelmäßigkeit und Eleganz in der Manier des Terenz auf das komische Theater brachte, zog auch die Calandra des Bernardo Dovizio oder Divizio von Bibiena, den der Pabst Leo X. bis zur Cardinalswürde beförderte, als etwas Neues von ähnlicher Art die Aufmerksamkeit des Volks und der Gelehrten auf sich. Das Stück verdiente auch, für sein Zeitalter, allgemein zu interessiren und zu gefallen. Dovizio war mit Ariost fast zugleich auf den Gedanken gekommen, ein Lustspiel in Prose zu wagen, um durch diese einzige Abweichung von der Form der Lustspiele der Alten den Geschmack seiner Zeitgenossen desto leichter für den modernisirten Styl des Plautus und Terenz in der Hauptsache zu gewinnen; und sein Versuch mislang wenigstens nicht ganz. Die leichte und rasche Sprache des komischen Dialogs glückte ihm fast noch besser, als seinem Mitbewerber Ariost in dessen ersten Lustspielen. Uebrigens hat diese Calandra wenig dramatischen Werth. Die Intrigue dreht sich um Verkleidungen und Verwechselungen eines Bruders und einer Schwester, die wegen der Aehnlichkeit ihrer Gesichtsbildungen nicht zu unterscheiden sind; also noch einmal die Menächmen des Plautus in einer andern Form. Dieses Thema schien damals alle komischen Reize in sich zu fassen. Die Charaktere in der Calandra sind triviale Umrisse, die aber leicht einem und andern Individuum angepaßt werden können; ein blind verliebter junger Herr; sein pedantischer Hofmeister; ein ausschweifendes Weib; daneben eine Courtisane (hier noch ganz ehrlich *meretrice* genannt); dann ein Paar Knechte, die den Faden der Intrigue führen; und als

der

der Narr, der von Allen betrogen wird, der Herr Calander, nach dem auch das Stück betitelt ist, ein so stumpfer Pinsel von Ehemann, daß nicht viel Klugheit dazu gehörte, mit seiner unbeschreiblichen Dummheit zu spielen [c]). Das sind die Hauptrollen. So platte Späße, wie hier den Bedienten in den Mund gelegt werden, finden sich in keinem Lustspiele Ariost's [d]); auch nicht solche derben Unsauberkeiten; und diese ließ der sinnreiche Mann, der Cardinal werden wollte, noch dazu sogar eine Dame seines Stücks ohne Bedenken aussprechen.

Zugleich

c) Im Prolog wird schon die Stockdummheit dieses Calander voraus verkündigt. Calandro è detta (la commedia) da Calandro, il quale voi troverete si sciocco, *che forse difficil vi sia di credere*, che Natura uomo si sciocco creasse giammai.

d) Man lese folgende Scene, in welcher Fessenio, ein Bedienter, mit dem einfältigen Calander über das Küssen witzelt:

*Cal.* Se io l'ho mai tutta, la mangierò.

*Fes.* Mangiare? ah ah Calandro, pietà di lei, le fiere l'altre fiere mangiano, non gli huomini le donne, eglié ben vero che la donna si beve, non si mangia.

*Cal.* Comesi beve? *Fes.* Si beve, sì.

*Cal.* O in che modo? *Fes.* No lo sai?

*Cal.* Non certo.

*Fes.* O gran peccato, che un tanto uomo non sappi bere le donne. *Cal.* Deh insegnami.

*Fes.* Dirotti, quando la baci, non la succi tu?

*Cal.* Si. *Fes.* E quando si beve, non si succia?

*Cal.* Si.

*Fes.* Ben, allhora, che bacciando succi una donna, tu te la bevi.

*Cal.* Parmi che sia cosi, madesine: ma pure io non mi ho mai bevuto Fulvia mia, e pure bacciata l'ho mille volte.

*Atto. I.*

Zugleich mit der Calandra und den Lustspielen Ariost's scheint man aber auf den fürstlichen Theatern noch immer Guckkasten-Stücke im gothischen Style der Virginia des Accolti [e]) und ähnlicher dramatischen Reimwerke nicht ungern gesehen zu haben; unter andern auch noch voll allegorischer und mythologischer Personen, der Fortuna, dem Amor, Merkur u. s. w., einige noch dazu schäferlich im Styl der romantisch-gothischen Eklogen eines Tobaldeo und andrer Sonettensänger [f]).

Aber in die Bahn, die Ariost und der Cardinal von Bibiena gebrochen hatten, trat ein Mann, der als Lustspieldichter beiden hätte voreilen und der Moliere der Italiener werden können, wenn er nicht den ernsthafteren Ruhm vorgezogen hätte, der erste Politiker und Geschichtschreiber seines Vaterlandes zu seyn. Niccolò Machiavelli war dieser, zu Allem, was durch eine der seltensten Vereinigungen von Verstand, Witz und Geschmack erreicht werden kann, fähige Geist. Einige Nachrichten von seinem Leben gehören schicklicher zur Geschichte seiner politischen und historischen Werke. Davon im folgenden Capitel. Lustspiele sind von ihm nur zwei bekannt, die Clytia (Clizia) und das Alrauntränkchen (La Mandragola) [g]); beide in Prose; das erste eine Nachahmung der

e) Vergl. I. B. S. 335.

f) In einem vor mir liegenden Bande alter Lustspiele aus der ersten Hälfte des sechzehnten J. H. findet sich z. B. eine Commedia della Fortuna; eine Commedia de' moti di Fortuna; eine Commedia dell' ingratitudine, alle in diesem Styl, und versificirt, meist in terze rime.

g) In dem Teatro comico Fiorentino (S. Anmerk. b) fehlen beide, weil die Accademia della Crusca ihnen nicht

der Casia des Plautus; das zweite ganz original, und so in jedem Sinne original, daß es einzig in seiner Art heißen kann. Auch aus der Clytia spricht der Geist des wahren Lustspiels in dem reinsten und leichtesten Dialog. Aber so durchaus komisch in Erfindung und Ausführung, wie die Mandragola oder das Alrauntränkchen, und dabei so voll feiner Menschenkenntniß und schneidender Satyre, ist kein anderes Lustspiel in der italienischen Litteratur bis auf die Epoche des Grafen Gozzi. Wäre nicht die Intrigue dieses Stücks so unedel, daß es sich deßwegen — denn unartige Reden kommen darinn nur wenige, und diese meist in lateinischer Sprache, vor — auf einem rechtlichen Theater nicht mehr zeigen darf, und wäre die Katastrophe eben so überraschend, wie sie komisch ist, so gäbe es überhaupt kein musterhafteres Lustspiel. Die Charaktere sind mit der pikantesten Wahrheit aus dem wirklichen Leben hervorgehoben. Selbst die beiden weniger bedeutenden, die indessen der ganzen Composition die Haltung geben, ein reicher und einfältiger Ehemann in Florenz, und ein junger Herr, den nach der guten Frau des andern gelüstet, werden interessant durch die Situationen, in die sie sich gegen einander verwickeln. Der Ehemann ist ein Doctor Juris h), und der junge Herr, der eben von Paris nach Florenz zu

nicht die Ehre erzeigt hat, sie in ihrem Wörterbuche zu citiren. Man hat aber von beiden Stücken zugleich mit einer Novelle Machiavells eine niedliche neue Ausgabe unter dem Titel: Due commedie e una Novella del Segretario Fiorentino. Trajetto. (Utrecht), 1733. Alles dieses findet man auch im letzten Bande der Werke Machiavells, nach der schönen Ausgabe, Florenz, 1782. 6 Voll. in 4.

h) *Benche sia dottore*, egli è il più semplice e'l più sciocco uomo di Firenze, sagt der junge Herr von ihm.

zu Hause gekommen ist, giebt sich für einen Doctor der Medicin aus, der ein Mittel gegen die Unfruchtbarkeit der schönen Frau des Juristen mit aus Frankreich gebracht hat. Mit diesen beiden Facultäts-Rollen theilt Machiavell in seinem Alrauntränkchen den ersten Streich aus. Aber der zweite und kräftigere trifft das Pfaffenthum. Ein Mönch, der im Ordenscostum, und zur Abwechselung ein Mal sogar in der lächerlichsten Verkleidung auftritt, wird durch Bestechung gewonnen, die abenteuerlichste Verführung einer rechtlichen Frau als ein gutes Werk zu fördern; und die jesuitische Moral, mit der er sich vor sich selbst rechtfertigt, in ihrer Abscheulichkeit zu zeigen, war offenbar keine Nebenabsicht Machiavell's [i]). Und dieses Stück wurde, wie die Litteratoren erzählen, vor dem Pabst Leo X. aufgeführt. Kaum sollte man glau-

i) Der Parasit und falsche Hausfreund des betrogenen Ehemannes hat den glücklichen Einfall, die schändliche Betrügerei durch einen Pfaffen zu vollenden. Man kann eine Stelle aus dieser Scene zugleich als Probe der komischen Manier Machiavells ansehen. Nicia ist der Doctor und Eheherr; Callimaco der Liebhaber; Ligurio der Parasit.

*Nicia.* Jo son contento, poiche tu dì, che Rè e Principi e Signori hanno tenuto questo modo. Ma sopre tutto, che non si sapia, per amor degli Otto!
*Callim.* Chi volete voi che'l dica?
*Nic.* Una fatica ci resta, e d'importanza.
*Cal.* Quale?
*Nic.* Farne contenta Mogliema, a che io non credo che la si disponga mai.
*Lig.* Jo ho pensato il remedio.
*Nic.* Come?
*Lig.* Per via de'l Confessore.
*Nic.* Chi disporrà il confessore?
*Lig.* Tu, io, i danari, la cattività nostra, la loro.

glauben, daß eine so kühne Verspottung des Pfaffenthums auf irgend einem Theater in Italien habe laut werden dürfen [k]).

Noch zwei der wichtigsten Köpfe ihres Jahrhunderts betraten denselben einzig rechten Weg zu einem komischen Nationaltheater. Der eine war Peter der Aretiner; der andre Grazzini, genannt *il Lasca.* Sitten und Charaktere ihres Zeitalters, nicht griechische und römische nach dem Plautus und Terenz,

k) Eine Probe von der geistlichen Beredsamkeit des Paters, der die rechtliche Frau disponirt, unter den lächerlichsten Verhältnissen einem fremden Manne die Rechte des ihrigen mit dessen Erlaubniß einzuräumen, mag folgende Stelle seyn:

*Fra.* Jo voglio tornare a quello che io diceva prima. Voi avete, quanto alla coscienza, a pigliare questa generalità, che dove è un Ben certo, e un Male incerto, non si debbe mai lasciare quel Bene per paura di quel Male. Quì è un Bene certo, che voi ingraviderete, acquisterete un' anima a Messer Domenedio. Il Male incerto è, che colui che giacerà dope la pozione con voi, si muoja; ma e' si trova anche di quelli che non muojono. Ma perchè la cosa è dubbia, però è bene che Messer Nicia non incorra in quel pericolo. Quanto all' atto, che sia peccato, questo è una favola; perchè la volontà è quella che pecca, non il corpo; e la cagione del peccato è dispiacere al Marito; e voi gli compiacete; pigliarne piacere, e voi ne avete dispiacere. Oltre di questo, il fine si ha a riguardare in tutte le cose. Il fine vostro si è, riempire una sedia in Paradiso, contentare il Marito vostro. Dice la Bibbia che le figliuole di Lotto, credendosi di essere rimase sole nel Mondo, usarono col padre; e perchè la loro intenzione fu buona, non peccarono.

*Atto. III.*

Terenz, ein wenig grell, aber nach dem Leben, mahlen wollten Beide in ihren Lustspielen, durch die sie aber nicht so berühmt wurden, wie durch ihre minder rühmlichen Werke. Einige biographische Notizen über diese, noch in mancherlei Hinsicht übrigens sehr verschiedenen Koryphäen der satyrischen Litteratur ihrer Zeit, mögen bis zur Fortsetzung der Geschichte der satyrischen und burlesken Poesie in diesem Buche ausgesetzt seyn.

Was auch die billigste, wie die strengste Kritik gegen den ehrlosen Misbrauch, den der Aretiner von seinen Talenten machte, mit vollem Rechte erinnern mag; als Lustspieldichter ist er einer vom ersten Range unter den Autoren seiner Nation. Bis zum classischen Adel des komischen Styls brachte auch er freilich es nicht. Er wollte es so weit nicht bringen. Sein sitten- und zügelloser Geist übersprang gleich muthwillig die Schranken des Anstandes und der dramatischen Kunst. Rohe Possenreisserei galt ihm, wenn sie kräftig ergötzte, so viel, als der feinste Witz. Aber das Lächerliche und das Schlechte in allen Verhältnissen des Lebens bemerkte niemand mit hellerem Auge, und zeichnete niemand natürlicher, als er. Meister seiner Sprache, und abgesagter Feind aller Affectation und Prätension, stellt er die Charaktere, die er zeichnet, mit der komischen Wahrheit hin, die seiner geschwinden Hand nicht entging. Aber er nahm sich nicht die Zeit, mit ernsthaftem Fleiß an seinen Werken zu bessern; denn es war ihm mit Nichts ein Ernst, außer mit den Dukaten, die ihm seine feile Feder eintrug. Seine Lustspiele schrieb er, wie sein Publicum sie am liebsten hatte; also in Prose. Die Leichtigkeit des

Dialogs in seinen Stücken ist unverbesserlich; und an komischen Situationen ist kein Mangel [l]).

Eines

l) In dem Teatro comico Fiorentino sind auch des Aretiners Lustspiele übergangen, weil die Akademie della Crusca sie überging. Vier davon sind zusammengedruckt unter dem Titel: *Quattro commedio del divino Pietro Aretino.* Venez. 1588. 8. Die übrigen muß man einzeln aufsuchen. Als Probe des komisch-dramatischen Styls des Aretiners mag hier eine burleske Schluß-Scene aus seinem Marschall (il Marescalco) stehen. Dieser arme Sünder von Marschall hat, bei allem Widerwillen gegen den Ehestand, aus Höflichkeit gegen seinen Fürsten sich entschlossen, eine ihm bestimmte Schöne zu heirathen, und als es zur Trauung kommt, findet sich, daß die vermeinte Schöne männlichen Geschlechts ist. Der Geistliche, der das unnatürliche Paar zusammenfügen soll, heißt durch das ganze Stück vorzugsweise der Pedant (il Pedante). Warum er so heißt, leuchtet aus seinen ersten Worten ein.

*Ped.* Spectabili viro Domino Marescalco, placet vobis, piace egli a voi, per vostra sposa, mogliere, donna, e consorte Madonna.

*Maresc.* Non vi ho io detto, che non posso, perchè io sono aperto?

*Rag.* Ciancie, gli è chiusissimo.

*Con.* O vuoi dir si, o vuoi, che io t'ammazzi?

*Rag.* Dite di si padrone!

*Bal.* Ahi signor conte.

*Maresc.* Signor si, io la voglio, la mi piace, misericordia.

*Con.* Parla forte.

*Mar.* La mi piace, io la voglio, misericordia, signor si.

*Cau.* Te Deum laudamus.

*Con.* Basciatevi nel metter lo anello.

*Sposa.* Uh, uh.

*Maresc.* Mai non vidi la più vergognosa.

*Cau.* Parlatemi domani.

*Con.* Basciala su!

*Rag.* Sassata.

*Mar.*

Eines etwas edleren Geistes Kinder sind die Lustspiele des Lasca [m]). Mit fester Hand zeichnete auch er

*Mar.* La Lingua, au? io son concio per le feste, martire la faccia Dio, che vergin no la potria farne Dio, ne la madre, oh cornetto io non ho potuto fuggire la tua trista aria, pazienzia.
*Gent.* Ingrataccio.
*Mar.* Va, e fideti de signori, o, ó, ó, o.
*Spo.* Debbe essere il bestiale huomo.
*Mar.* Jo vo pur veder, che spesa io ho fatta al mio dispetto.
*Ped.* Dispitto disse il Petrarca.
*Mar.* State salda, state ferma, fatevi in qua, più, più, o sta molto bene.
*Spo.* Ah, ah, ah!
*Mar.* O castrone, o bue, o bufalo, o scempio, che io sono, egli è Carlo paggio, ah, ah, ah.
*Con.* Come diavolo, Carlo!
*Cau.* Lascia ci vedere, egli è Carlo per Dio, ah, ah, ah.
*Con.* Adunque noi ci siamo stati?
*Cau.* Stati ci siamo, ah, ah, ah.
*Amb.* Orasi, che ci possiamo chiamare babbioni Mantovani, ah, ah, ah.
*Phe.* Che cento novelle, ah, ah, ah.
*Ped.* E masculo? In fine nemo sine crimine vixit.
*Atto V.*

Weil die sämtlichen Schriften des Aretiners vom Pabste verboten wurden, nahm sich der Buchhändler Greco zu Vicenza die ehrlose Freiheit, zwei Lustspiele, den Heuchler (Ipocrito) und den Philosophen (Filosofo), deren Verfasser ohne allen Zweifel der Aretiner ist, unter dem Namen des Tansillo drucken zu lassen, der an seinen eignen Sünden genug zu tragen hatte. Den Betrug zu verstecken, betitelte der Buchhändler das erste Stück *il Finto*, und das zweite *il Sofista*, und beide heißen nun *leggiadre* commedie del Sign. *Luigi Tansillo*, Vicenza, 1601.

m) Sechs Lustspiele des Lasca wurden schon unter dem Titel: *Commedie di Anton-Francesco Grazzini, detto il*

er Thorheiten und Charaktere seiner Zeit nach der Natur; und auch sein Dialog hat ganz die komische Behendigkeit, die Ariost und der Cardinal von Bibiena eingeführt hatten. Aber seine Manier ist zu geschwätzig. Die wirklich komischen Einfälle und Situationen sind durch unbedeutend gaukelnde Conversation in seinen Stücken zu sehr geschwächt. In kecken Scherzen war er ein größerer Meister, als in treffender Satyre. Da er sich einmal laut gegen alle zweck- und geistlose Nachahmung der Alten erklärt hatte, suchte er durch kritischen Spott unter andern Pedantismen auch die Prologen nach dem Plautus und Terenz und die Inhaltsanzeigen, die damals noch vor dem Stücke recitirt wurden, vom italienischen Theater zu verscheuchen. Vor seinem Lustspiele die Hexe (la Strega) treten statt der gewöhnlichen Vorredner der Prolog und der Inhalt, komisch personificirt, von verschiedenen Seiten zugleich auf, und beweisen einander, daß sie im Grunde beide überflüssig sind [n]).

Schwer-

*il Lasca*, Venez. 1582. in 2 Bändchen gesammlet. Ein siebentes Stück, das ihm zugeschrieben wird, steht nebst den übrigen im Teatro comico Fiorentino.

n) Man kann nach diesem drolligen Prolog auch den dialogischen Styl des Lasca beurtheilen:

*Pro.* Dio vi salvi, onoratissimi spettatori.
*Arg.* Buon giorno vi dia Dio, uditori nobilissimi.
*Pro.* Qui semo per recitarvi.
*Arg.* Bonifazio Cittadino Fiorentino —
*Pro.* Chi è costui si mal creto?
*Arg.* Chi vuol questo insolente di quà?
*Pro.* Chi sei tu, ò là, e che vai cercando?
*Arg.* E tù che fai qui, e come ti domandi?
*Pro.* Sono il Prologo, e vengo à recitarlo à questi generosi Gentil 'uomini.

*Arg.*

Schwerlich wurden mit demselben Nationalbeifalle die Lustspiele des Giammaria Cecchi gegeben, ob sie gleich, wegen ihrer philologischen Correctheit, ein classisches Ansehen in der italienischen Litteratur erhielten. Man hat wenig biographische Nachrichten von diesem Cecchi. Er war ein Florentiner und schrieb zunächst für das florentinische Theater. Deßwegen bemühte er sich auch, bis zur Affectation, alle Personen in seinen Lustspielen das reinste Toscanisch reden zu lassen. Blinde Nachahmung der Alten darf man ihm nicht vorwerfen. Die Scene in seinen Stücken ist immer Florenz; und selbst die griechisch klingenden Namen der handelnden Personen wollte er abgeschafft wissen. Aber seine Charakterzeichnungen sind nicht viel mehr als allgemeine Umrisse ohne komische Kraft; und überdieß fast in jedem Stücke dieselben; ein Paar geizige, oder pedantische Alte; ein Paar

*Arg.* E io son l'Argomento, e vengo à farlo a queste belle, e valorose donne.
*Pro.* Non sai tu, che 'l Prologo vá sempre innanzi alla Comedia? però vattene dentro, e lascia prima dir à me.
*Arg.* Vattene dentro tu, che non servi a niente, e lasciami far l'uffizio mio.
*Pro.* Tu fusti sempre mai odioso, e rincrescevole.
*Arg.* E tu vilano, e presontuoso.
*Pro.* Se io hò questo privilegio, e questa maggioranza; perche voi tu tormela?
*Arg.* Tu l'hai anco senza ragione, non havendo a far nulla con la Comedia, e si può fare agevolmente senza te; e fusto aggiunto alle Comedie, non già per bisogno, che elle n'avessimo, ma per commodo del Componitore, ò di colui, ò di coloro, che le facevano recitare: e non sei buono se non a scusargli; mà senza me non si può fare in modo niuno.

Paar verliebte und verschwenderische junge Herren, u. d. gl. Er hatte die gute Absicht, das komische Theater der Italiener zu einer Schule der Sitten so wohl, als des reinen Geschmacks, zu veredeln; aber er verwechselte die moralischen Betrachtungen, die er in dieser guten Absicht seinem Dialog einwebte, mit lehrreicher Anschaulichkeit. Auch ist sein Dialog bei aller Eleganz ein wenig unbehülflich und für das Lustspiel zu studirt. Einige seiner Stücke schrieb er in Prose, andre in reimlosen Jamben, in denen auch Abwechselungen vorkommen, die sich Ariost nicht erlaubt hatte [o]).

Dem Publicum und den Gelehrten empfehlen sich durch komische Wahrheit zwei Lustspiele des gelehrten Strumpfwirkers zu Florenz, Giambattista Gelli. Das eine heißt der Tragkorb (la Sporta), das andere der Irrthum (l'Errore). Dieser Strumpfwirker Gelli wußte sich durch seine litterarischen Talente so in Ansehen zu setzen, daß die florentinische Akademie ihn zu ihrem Mitgliede aufnahm. Er hielt mehrere Vorlesungen in dieser Gesellschaft. Auch aus dem lateinischen verstand er zu übersetzen [p]).

Ein

o) Zehn Lustspiele von Cecchi kamen gesammelt heraus zu Florenz, 1583. Sieben davon stehen im Teatro comico Fiorentino. — Proben der Manier Cecchi's auszuheben, ist nicht wohl möglich, weil er durchaus nichts Hervorstechendes in seiner Manier hat. Der mehr als philologische Werth seiner Lustspiele muß vorzüglich nach der correcten Verbindung der Scenen geschätzt werden.

p) Das Lustspiel *La Sporta* hat Gelli, nach einigen Litteratoren, aus den Papieren Machiavell's aufgelesen und umgearbeitet.

Ein Paar derb komische Stücke des Agnolo Firenzuola, dessen Schicksale zur Geschichte der satyrischen und burlesken Poesie dieses Zeitraums gehören, sind die Trinuzia (la Trinuzia) und die Lucida (la Lucida) [q]).

Zur speciellen Geschichte des komischen Theaters der Italiener gehörte nun noch eine kritische Anzeige der Lustspiele der Gesellschaft der Betäubten (Intronati) zu Siena; ferner der komisch dramatischen Arbeiten der nichts weniger als homogenen Köpfe Francesco d'Ambra; Salviati; Caro; Verchi; Razzi; Ercole Bentivoglio; Lodovico Domenichi; Dolce; Tansillo; und Anderer, deren lange Namenreihe hier umsonst stehen würde [r]). Der in unsern Tagen ganz anders berühmt gewordene Name Buonaparte kommt auch mit auf dieser Liste vor [s]). Zu den vorzüglicheren Lustspielen in Jamben gehört besonders der Krebs (il Granchis) von Salviati, dem Stifter der Akademie della Crusca. In den Lustspielen des Neapolitaners

q) In einem vor mir liegenden Bändchen finden sich beide unter dem Druckort Florenz, 1551 und 1552, ohne Namen des Verlegers; und doch hat sich Ludovico Domenichi unter der Vorrede zu dem ersten als Herausgeber genannt.

r) Wenn sich doch nur ein italienischer Litterator, statt diese Reihe durch neue Namen zu verlängern, die Mühe gegeben hätte, chronologische Ordnung in den Catalog von Lustspielen aus dem sechzehnten J. H. zu bringen!

s) Von einem Niccolò Buonaparte ist ein Lustspiel unter dem Titel die Witwe (la Vedova) zu Florenz, 1592, gedruckt.

ners della Porta traten auch spanische Charaktere unter komischen Verhältnissen auf.

Wäre es möglich, die komische Kraft, die in dieser Menge von Lustspielen vertheilt ist, in einige wenige Stücke zusammen zu drängen, so hätte vielleicht keine Nation ein so wahrhaft komisches Theater, als die Italiener. Wurde auf diesem Theater, wenn man es von der moralischen Seite ansieht, durch anschauliche Frivolität wieder verdorben, was durch treue Darstellung lächerlicher Sitten und Charaktere in der moralischen Welt Nützliches gewirkt wurde, so war doch dieser Fehler eher zu verzeihen, als wenn man das Theater zu einer Kanzel verschroben hätte, um es zur Sittenschule zu veredeln; denn durch diese in späteren Zeiten beliebte Verdrehung des Zwecks der Kunst wäre das Lustspiel, vor den Augen der unpedantischen Vernunft, statt von Thorheiten zu heilen, selbst zur gutgemeinten Thorheit geworden. Aber irgend ein italienisches Lustspiel aus dieser Periode für classisch erklären und es in eine Linie mit den vorzüglichsten Lustspielen der Franzosen stellen, kann nur das eigensinnige Nationalvorurtheil italienischer Kritiker und Dilettanten.

Der Volksgeschmack in Italien wurde um dieselbe Zeit, als die neuen Lustspiele von regelmäßiger Art kaum zu zählen waren, seiner alten Kunstkomödie (commedia del arte) noch mehr zugewandt durch den in der Geschichte des italienischen Theaters unvergeßlichen Ruzzante Beolco [t]). Die Entstehung

t) Auch Mazzuchelli hat ihn in seinem Wörterbuche nicht ver-

stehung der Kunstkomödie, des wahren Nationallustspiels der Italiener, verliert sich im Dunkel der alten Volksvergnügungen, die kein Chronikenschreiber seiner Aufmerksamkeit werth fand. Vermuthlich erhielten sich noch von der Zeit her, wo Farcen, für Jedermann verständlich, als Nachspiele hinter den lateinischen Religionsdramen gegeben wurden, wandernde Gesellschaften von Schauspielern, die ihre Kunst nicht mit jenen Farcen aussterben lassen wollten. Diese Kunst, eine komische Rolle nach einem Plane, der nur die ersten Ideen zur Ausführung gab, geschickt zu extemporiren, mußte in den Augen des Volks von weit mehr Talent zeugen, als die beste Action des Schauspielers, der seine Rolle auswendig gelernt hatte. Der Schauspieler, dessen Glück an dem Beifall seines Publicums hing, mußte sich um so fleißiger in den Charakter dieses Publicums einstudiren, je weniger er, wenn sein Spiel mislang, die Schuld auf seinen Autor schieben konnte. Treffende Nationalität in die Charaktere der extemporirten Stücke zu legen; eben dazu die Neckereien zu benutzen, die sich ein District in Italien gegen den andern und eine Stadt gegen die andere im Gefühl ihres besondern Patriotismus unaufhörlich erlaubte; und den auf diese Art komisch nachgeahmten Stadt- und Landcharakteren eine Art von theatralischer Unveränderlichkeit und ein bestimmtes Costum zu geben, an dem man z. B. den vene-

vergessen. S. den Artikel *Beolco*. Untersuchungen über den wahren Familien-Namen dieses Ruzzante-Beolco, oder Beolco-Ruzzante kann, wer Lust hat, ebendaselbst finden. — Ruzzante's Lustspiele Aconitana, Fiorina, Rhodiana u. a. sind gedruckt zu Venedig 1565.

venezianischen Kaufmann, den bolognesischen Doctor, den neapolitanischen Renommisten sogleich erkannte, wenn er sich nur zeigte; alle diese Gedanken gaben natürlich einer den andern. Die stehenden Rollen im echten Nationalstyl fesselten das Publicum, und setzten die wandernden Schauspielertruppen in den Stand, ihren Darstellungen eine dramatische Vollendung zu geben, die sonst für sie unerreichbar gewesen wäre. Jeder Schauspieler brauchte sich nun nur in Eine Rolle einzustudiren, die er wie ein Amt verwaltete. So erklärt es sich von selbst, was historische Nachforschungen nur errathen lassen, wie mit der italienischen Kunstkomödie die von ihr unzertrennlichen Special-Charaktere entstanden, von denen sich in der Folge nur der einzige Arlechino auf das ausländische Theater verirrte, wo er denn freilich nicht zu Hause gehörte, und wo er auch, besonders weil er seine witzige Gesellschaft nicht mitgebracht hatte, bald so aus der Art schlug, daß er zuletzt mit Spott und Verachtung heimgeschickt wurde. So geschmacklos waren die Erfinder der italienischen Kunstkomödie nicht, einen komischen Kauz in bunter Jacke als ein phantastisches Geschöpf unter Personen figuriren zu lassen, die nach Costum und Sitte zu einer ganz andern Welt gehörten. Arlechino war unter den stehenden Special-Charakteren der italienischen Kunstkomödie der drolligte Bediente von Bergamo; Pantalon war der venezianische Kaufmann; Brighella der Kuppler aus Ferrara; Pulicinello der lustige Bruder aus Apulien; Gelsomino der römische Stutzer; Spavento der spanisch-neapolitanische Renommist. Indessen hatte alle Vorliebe, die das italienische Publicum für diese Nationalstücke zeigte, noch immer keinen litterarischen Kopf gereizt, sich ihrer anzunehmen.

Angelo Beolco Ruzzante von Padua, mismüthig über das wenige Glück, das seine Sonette und andre Gedichte machten, kam zuerst auf den Einfall, dramatische Plane (*scenarj*) für die Schauspieler der Kunstkomödie aufzusetzen. Seine Bemühung wurde so gut aufgenommen, daß er im J. 1530 sechs ganze Schauspiele im Styl und mit den Charakteren der Kunstkomödie gedruckt herauszugeben wagte; und mit dem Publicum klatschten ihm selbst Gelehrte und Kritiker Beifall. Noch jetzt finden diese Stücke Freunde und Bewunderer in Italien. Ein Ausländer aber, der nicht mehrerer italienischen Volksdialekte, besonders des Paduanischen, kundig ist, kann Ruzzante's Talente nicht schätzen; denn eben dadurch suchte Ruzzante seinen Kunstkomödien die wahrste Popularität zu geben, daß er die Charaktere, die einer bestimmten Gegend von Italien besonders angehörten, in der Volkssprache dieser Gegend redend einführte. Des Beifalls seiner Partei konnte er nun um so gewisser seyn. Aber er vernichtete dadurch auf lange Zeit die litterarische Veredelung dieser Art von Lustspielen, indem er sie anfing. Durch die herrschende Dialektensprache wurden seine Stücke mit Popularität überladen; und das Gemeine mußte sich durch das Natürliche vordrängen, wo es der Mühe werth gewesen wäre, die sinnreiche Popularität durch einen Zusatz von wahrer Poesie auch dem reineren Geschmacke annehmlich zu machen, etwa so, wie es zwei hundert Jahre später dem Grafen Gozzi gelang.

Weit hinter allen diesen Arten von Lustspielen blieb das italienische Trauerspiel zurück. Als wäre der helle und kühne Geist der Italiener jener Zeit blind und entnervt gewesen, sobald es tragische Kunst galt,

galt, copirte man mit knechtischer Unbehülflichkeit die Form der Tragödien des Sophokles und Euripides, und fast noch mehr den frostigen Pomp der lateinischen Stücke des Tragikers Seneca. Nicht einmal auf die Idee eines Trauerspiels, das die wesentlichen Schönheiten des antiken in einen der neueren Sinnesart angemessenen Stoff aufgenommen und diesen Stoff seiner Natur nach gebildet hätte, kam einer unter den berühmteren italienischen Tragikern; vielleicht, weil die ersten Versuche dieser Art von subalternen Köpfen gewagt waren, also nicht sehr glücklich gelingen konnten. Eins der ältesten italienischen Trauerspiele Die Zwietracht der Liebe (Discordia d'Amore) von Marco Guazzo tt) ist ganz im Charakter der romantischen, aber freilich nicht der wahrhaft tragischen Dichtungen. Auch die Romilde von Cesare de' Cesari ist ein Ritterstück. Aber der große Reichthum von wahren und fabelhaften Begebenheiten aus der romantischen Ritterwelt, der zu einer Schaar von epischen Werken Veranlassung gab, wurde nicht einmal zu einem schlechten Trauerspiele benutzt. Man glaubte, der Würde des tragischen Styls etwas zu vergeben, wenn man nicht die tragische Handlung auf die griechische Fabelwelt und auf die alte Geschichte einschränkte. Man erlaubte sich nicht, zu denken, daß die Nothwendigkeit des Chors in den griechischen Trauerspielen vielleicht nur conventionell gewesen seyn möchte. Die Poetik des Aristoteles, dessen Theorie der Epopöe man ganz ignorirte, wenn man ohne Pedantismen Ariost's Roland richtete, wurde von Männern,

tt) Tragedia di *Marco Guazzo*, intitolata Discordia d'Amore, *nuovamente stampata* 1526; nach der vor mir liegenden Ausgabe.

nern, die sonst keine Pedanten waren, mit der kleinlichsten Gewissenhaftigkeit, der Erfindung und Beurtheilung der neuen Trauerspiele zum Grunde gelegt. Leicht würde diese Inconsequenz des Geschmacks sich selbst aufgehoben haben, wäre unter den Verfassern von neuen Trauerspielen ein Meister in der tragischen Kunst aufgestanden. Aber keiner brachte es weiter, als bis zur steifen Nachahmung der Alten.

Die tragischen Versuche Trissin's, Rucellai's und Alamanni's sind schon oben angezeigt. Auf Trissin's Sophonisbe, das erste regelmäßige Werk dieser Art in der neueren Litteratur, folgte die Tullia des Lodovico Martelli u), eines Mannes, der wohl einen sonoren Vers machen konnte, aber durch alle seine Verse bewies, daß der Geist der wahren Poesie wenig Theil an seinen metrischen Arbeiten hatte. Ein Gewebe von declamatorischen Phrasen und frostigen Betrachtungen über die Ungewißheit aller menschlichen Dinge ist seine Tullia. Lucius Tarquinius und sein Bruder Demaratus treten zuerst auf und halten Reden, in denen sie einander schöne Sachen sagen x). Dann

u) Bei Tiraboschi heißt dieser Martelli "questo colto poeta." Proben von seiner Stanzenpoesie sind oben mitgetheilt. Seine Tullia steht in den *Opere* di M. Lodovico Martelli, Firenze, 1548. 8.

x) Lucius tritt zuerst auf und spricht:

O piu de gli occhi miei caro fratello,
Che del nostre Avo antico il nome serbi
Et la speranza ancor d'ogni nostr' opra:
Or puoi tu ben veder l'alta Cittade,
Di che mostravi aver tanto disio.
Questa è la bella Roma, ove mio Padre
Regnò molt' Anni, e ove poi perdeo

Dann kommt Tullia und hält eine Rede von mehr als zweihundert Versen. Dann singt der Chor seine trivialen Betrachtungen, mit denen darauf Tullia in mehreren Strophen concertirt y). So geht die Composition fort. Eine Amme und ein Bote helfen der Erzählung der tragischen Begebenheiten nach. Unter den redenden Personen ist auch ein Schatten. Dieser muß Effect gemacht haben; denn es folgte eine Zeitlang fast kein tragisches Werk, in welchem nicht ein Schatten eine Rolle bekam.

Mehr, als die Tullia des Lodovico Martelli, zog die Aufmerksamkeit, zwar nicht des Publicums, aber doch der Gelehrten, ein mythologisches Trauerspiel, die Canace (la Canace) des Speron Speroni

Si crudelmente il bel Regno e la vita.
Quella è la Selva, ove le dotte Dee
Figlie di Giove con Egeria spesso
Partiano i santi suoi pensieri ascosi,
Et quello è'l colle, ove l'alpestre Cacco
Ascose il fatto frutto al grande Alcide:
Et ove ei fu da lui di vita casso.
Ivi fur poi nodriti i duoi fratelli,
Nati di Marte: ivi il santo Augurio
Ebbe Romol da Dio, per ch' ei fu rege:
Et diede à Roma sua le Leggi, e'l nome, etc. etc.

y) Die tragische Tirade fängt an:
Quante lagrime, ohimé, quanti sospiri
Escon de gli occhi nostri, e del bel seno,
Voi ne mostrate veramente à pieno,
Che noi potem soffrir troppi martiri.
Jo non vorrei, ma pur convien, ch'io giri
Gli occhi de l'alma in voi,
Et quei del corpo, e poi
Vinta d'alta pietà molto sospiri:
Et da me stia divisa, in pensar quale
(Sendo si fatto il mio) sia'l vostro male.

roni auf sich [z]). Man könnte diesen verständigen, geistreichen und beredten Autor nicht verkehrter schätzen, als wenn man sein litterarisches Verdienst nach seinem unglücklichen Versuche in der tragischen Kunst richten wollte. Zur Veredelung der italienischen Prose, aber nicht zur Poesie, bestimmten ihn seine Talente. Da, wo von seinen prosaischen Schriften die Rede seyn muß, wird es auch schicklicher seyn, etwas von seinen Lebensumständen zu erwähnen. Sein Glück zur Abwechselung ein Mal als Trauerspieldichter zu versuchen, verleitete ihn vielleicht sein Umgang mit dem Komiker Ruzzante. Dieser sollte mit seiner Gesellschaft die Canace aufführen. Ehe es so weit kam, starb Ruzzante. Die Canace wurde indessen gedruckt; und nun entstand durch sie der erste Kunstrichter-Krieg über ein neueres Trauerspiel. Die Nachwelt kann die Acten dieses kritischen Streits um so eher ruhen lassen, da das Trauerspiel, über dessen Fehler und Vorzüge man stritt, nur ein monströses Kind des dramatischen Fleißes ist. Speroni selbst nahm sich zwar kunstrichterlich seines eignen Werks an. Um der Kritik seiner Gegner wenigstens in Nebensachen nachzugeben, arbeitete er sein Trauerspiel zum Scheine um. Aber die Veränderungen, die er hier und da anbrachte, sind zu unbedeutend, um eine specielle Erwähnung zu verdienen. Widerlich, nicht tragisch, ist schon der Stoff des Stücks. Makareus, der Sohn des Aeolus, verliebt sich, der mythischen Sage gemäß, in seine Schwester Canace. Der alte Aeolus entdeckt diese Entehrung seiner Familie nicht eher, bis Canace Mutter

z) Man findet es nach beiden Bearbeitungen seines Verfassers im vierten Bande der *Opere* di *Sperone Speroni*, Venez. 1740. 4to.

ter eines Sohnes ihres Bruders wird. Dann ergrimmt er zu einer so brutalen Rache, daß er das neugebohrne Kind den Hunden vorwerfen läßt. Seiner Tochter schickt er Gift und Dolch, damit sie sich selbst ihren Tod wähle. Auf die Nachricht von ihrem Tode stürzt sich Makareus in sein eigenes Schwerdt. Und nun es zu spät ist, gereuet es dem stürmischen Gotte, was er gethan hat. Das Widerliche der ehrlosen Liebe, die dieser Verwickelung zum Grunde liegt, suchte Speroni durch die Dazwischenkunft der Venus zu entfernen. Sie muß durch ihre unwiderstehliche Macht die armen Geschwister zwingen, die Natur zu verleugnen, weil Venus sich an dem alten Aeolus für die Willfährigkeit rächen will, mit der er der Juno, nach dem Virgil, die Bitte gewährte, durch einen Sturm die Flotte des Aeneas zu Grunde zu richten. Nach der zweiten Bearbeitung dieses dramatischen Werks muß deßwegen auch Venus den Unwillen des Publicums von den unglücklichen Geschwistern schon vorläufig auf sich selbst durch einen Prolog lenken, der nach der ersten Bearbeitung fehlte. Die ganze Fabel schien nun nicht mehr so zurückstoßend zu seyn. Aber sie wurde dafür desto frostiger nach der neueren Sinnesart, die sich nur durch mythologische Studien so umarbeiten läßt, daß sie sich zum tragischen Mitgefühl bei inspirirten Leidenschaften und unverschuldeter Demüthigung der armen Sterblichen unter der rächerischen Ungerechtigkeit zürnender Götter bequemt. Ueberdieß ist die dramatische Composition der Canace des Speroni nicht weniger ungeheuer und widerlich, als die Fabel selbst. Nach dem Prolog der Venus tritt der Schatten des Kindes auf, das den Hunden vorgeworfen wurde, und nun aus der Unterwelt zurückkommt, um einen zweiten Prolog zu hal-

halten und dabei sich vor dem Publicum über sich selbst zu wundern, weil es in der Schattenwelt erfahren hat, was es in der Menschenwelt als ein eben gebornes Geschöpf noch nicht wissen konnte [a]). Nachdem auf diese Art der Zuschauer das ermordete Kind schon als einen Schatten kennen gelernt hat, rückt die Handlung, indem das Schauspiel selbst anfängt, bis zu der Periode zurück, wo Canace noch schwanger ist. Aeolus tritt mit seinem geheimen Rathe (consigliere) auf und verordnet ein Freudenfest zur Feier des Geburtstags seiner beiden Kinder. Dann kommt seine Gemahlinn Deiopea, wie sie hier heißt, mit ihrer Kammerfrau, der sie einen Unglück bedeutenden Traum erzählt. Dann kommt Makareus mit seinem Bedienten (famiglio), gesteht sein Vergehen, entschuldigt es aber sehr resignirt mit dem übernatürlichen Einflusse, der ihn dazu gezwungen. Endlich mit dem dritten Act zeigt sich Canace selbst, hochschwanger, wenige Stunden vor ihrer Entbindung. Zwischen dem dritten und vierten Act wird sie entbunden. Die Fortsetzung der Handlung folgt nun dem Gleise des Mythus. Die Mord- und Greuel-Thaten aber ereignen sich nicht auf dem Theater. Sie werden sämmtlich berichtet. Ohne Zweifel glaubte Speroni, in dieser Composition schulgerecht dem Aristoteles gefolgt zu seyn. Nur den Chor konnte er in der Familie des Aeolus nicht füglich unterbringen. Er merkte deßwegen zum Beschlusse jedes Acts an: Der Chor fehlt

a) Der Schatten bemerkt:
Or io, che mi morì, senz' aver nome,
Incomincio a sapere
Le cose a nome, e tutto.

*Prologo.*

fehlt (Coro manca), und glaubte, wenigstens durch diese Bezeichnung einer Lücke dem Aristoteles und seinen Regeln den nöthigen dramaturgischen Respect zu bezeigen. Nur zum Beschlusse, nachdem Aeolus erklärt hat, daß er sich an den Nachkommen des Aeneas, den irdischen Enkeln der Venus, fürchterlich rächen will, tritt ein Chor von Winden auf, um zu versichern, daß Aeolus ein Mann ist, der Wort hält [b]). Zu loben an Speroni's dramatischer Arbeit ist ein sonorer Schwung der Sprache in kurzen, gewisser Maßen lyrischen Versen [c]). Aber mit dramati-

b) Der Chor singt, was er füglicher sagen könnte, weil es doch nur Prose ist:

Le minaccie superbe
Di questo Dio, ch' in noi
E nell' onde del mare
Può tutto il suo desio,
Sono ferme promesse,
Ch' egli fallir non suole, etc.

c) Zuweilen mischt sich auch ein wenig ernstliche Poesie in diese Verse, z. B. wenn Aeolus, als er sich noch im häuslichen Frieden glücklich fühlt, sagt:

Squota Bellona il suo flagel sanguigno;
Sparte l'Odio in disparte
Il suo veleno; e la Discordia pazza
Squarci altrove a se stessa il petto e i panni.
Amiamo noi;

*Atto. I.*

Oder, wenn er droht:

Vadano nell' Inferno
A far lor nozze nuove, ed Imeneo
Accenda lor sua face nelli fiamme
Triste di Flegetonte, onde Megera
Tolse il foco, che gli arse
Di quello empio furore,
Che tu chiami amore.

*Atto. III.*

matischem Geist ausgeführt ist auch nicht eine einzige Scene.

Nicht viel mehr läßt sich von den Trauerspielen des Cinzio Giraldi rühmen; auch nicht von seiner Orbecca (Orbecche), der die italienischen Kritiker den Preis vor den übrigen zuerkennen. Der Stoff dieses Stücks ist historisch. Orbecca, die Tochter eines Königs von Persien, hat sich ohne Wissen ihres Vaters mit einem jungen Armenier vermählt. Zur Strafe dafür läßt der ergrimmte Vater, als er das Geheimniß erfährt, den Gemahl und die Kinder seiner Tochter ermorden und ihr die zerstückelten Glieder in einem Korbe überreichen. Die unglückliche Orbecca ermordet dafür wieder ihren Vater, und dann sich selbst. Unter den Personen des Stücks sind die Göttin Nemesis, die Furien, und ein Schatten [d]).

Die Trauerspiele des Lodovico Dolce sind größten Theils gar nur Uebersetzungen oder unglückliche Umarbeitungen der Werke des Sophokles, Euripides, und Seneca. Eine Dido fügte er nach dem Virgil hinzu [e]).

Noch

d) Neun Trauerspiele des Giraldi wurden zusammengedruckt zu Venedig, 1583; die Orbecca allein schon früher, Venedig, 1564.

e) Einige Litteratoren heben unter den Trauerspielen des Dolce besonders die Marianna hervor, die sehr gefallen haben soll. Unter den *Tragedie di M. Lodovico Dolce*, di nuovo ricorrette e ristampate, Venez. 1560, ist diese Marianna nicht zu finden. Besonders gedruckt ist sie zu Venedig 1561, mit dem Zusatze auf dem Titel; Recitata in Vinezia nel palazzo del eccell. S. Duca di Ferrara.

Noch mehrere unter den Versuchen in der tragischen Kunst, die damals ein Publicum suchten und von den italienischen Litteratoren noch immer, eins wie das andre, gerühmt werden, sind mythologische Stücke, z. B. der Astyanax und die Polyxena von Grottarola di Salò, die Progne von Lodovico Domenichi.

Ein natürlicheres Nationalproduct der italienischen Phantasie war das romantische Schäfer-Drama. Natürlich war es wenigstens im Sinne der damaligen Zeit. Denn schon im funfzehnten Jahrhundert hatten sich die Sonetten- und Canzonensänger der Schäferpoesie bemächtigt, und aus den antiken Eklogen, deren Form sie nachahmen wollten, nach romantischer Sinnesart etwas Neues, wenn gleich nicht eben etwas Sonderliches, gemacht. Damals war auch schon ein gewisser Niccolò von Correggio auf den Einfall gekommen, die halb lyrischen, halb dramatischen Conversationsstücke aus der Schäferwelt, deren es in kurzer Zeit eine Menge gab, zu einem kleinen Schauspiele zu erweitern. Aber sein Cephalus, den die Litteratoren gewöhnlich für das erste Schäfer-Drama erklären, wurde als ein gar zu roher Versuch bald wieder vergessen. Erst gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts kam die romantisch modificirte Schäferwelt in aller Form auf das Theater, um sich da zu behaupten. Zu Ferrara wurde im Jahr 1545 das Opfer (*il Sacrificio*), ein Schäferspiel von Agostino Beccari, vor dem fürstlichen Hause Este mit allem theatralischen Pomp aufgeführt [f]. Nun war die neue Gattung beliebt geworden

f) Man sehe den Artikel Agostino Beccari bei Mazzuchel-

worden. Bald folgte die Egle von Cinzio Giraldi; dann der Unglückliche von Agostino Argenti von Ferrara. Hier mag es genug seyn, diese ersten Schäferstücke als Vorübungen zu nennen, die sich nur noch bei den Litteratoren in Andenken erhalten haben, seitdem Torquato Tasso durch seinen Amynt das Publicum zu dem Vortrefflichsten in dieser Art von Dichtungen verwöhnte.

* * *

Keine Art von Poesie aber machte in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien, mit der lyrischen, epischen und dramatischen in die Wette, mehr Glück, als die satyrische.

Man kann die italienische Satyre mit demselben Rechte, wie das mit ihr verwandte Lustspiel, in zwei Gattungen, die gelehrte und die nationale, abtheilen. Die erste wurde gelobt; aber nur die zweite wirkte wie ein Ferment auf die ästhetische wie auf die moralische Sinnesart des Publicums. Jene sollte bessern, und änderte wenig. Diese, deren Tenden nichts weniger als moralisch war, verhüthete den Ausbruch, wenn auch keines Lasters, doch gewiß mancher Thorheit. Aber sie trug auch nicht wenig zur Entwickelung der schlauen Bedachtsamkeit bei, die immer merklicher die alte Treuherzigkeit, die edle Sinneseinfalt eines Dante und Petrarch in Italien verdräng-

zuchellt. — Auch auf dem Titel des Stücks werden Notizen darüber mitgetheilt.

drängte, und ein hervorstechender Zug im Nationalcharakter des Italieners wurde.

Die gelehrte Satyre, wie wir diejenige nennen können, die, als Nachahmung ähnlicher Gedichte von Horaz und Juvenal, von Ariost in die neuere Litteratur eingeführt wurde, gelang den Italienern sehr unvollkommen. Ariost würde, wie oben erzählt ist, den neuen Ton richtiger angegeben haben, wenn er als Satyriker unbefangener gewesen wäre. Seinen Nachfolgern in der Manier, die durch sein Beispiel Autorität erhielt, fehlte nicht nur sein Talent der Leichtigkeit und Präcision in Gedanken und Sprache; sie entfernten sich auch entweder von der horazischen Heiterkeit noch weiter, als Ariost, und gefielen sich noch mehr in juvenalischer Declamation; oder, wenn sie wahren Spott von Schimpf und Klage zu unterscheiden verstanden, wurde ihre gute Laune viel zu unwitzig, um dichterisch zu seyn.

Ercole Bentivoglio kam zunächst nach Ariost in den Ruf eines correcten Satyrikers. Der Familienglanz seines Namens — denn seine Vorfahren bis auf ihn waren Dynasten von Bologna — und das ungünstige Schicksal, das ihn aus dieser noch von seinem Vater Annibal II. beherrschten Stadt vertrieb, erhöhte vielleicht in den Augen des Publicums und der Gelehrten das Verdienst, nach dem er als Verfasser mehrerer Lustspiele, Sonette und Satyren strebte. Jetzt steht er vor der vorurtheilfreien Kritik etwas kleiner da. Man begreift kaum, wie er, ein Mann von fürstlicher Abkunft, so gegen alle Urbanität sündigen konnte, wie er es in seinen satyrenartigen Versen gethan hat. Sechs solcher Versuche in

*terze rime* sind von ihm bekannt [g]). In der ersten dieser von ihm und den Litteratoren sogenannten Satyren lacht er über die Verliebten. Er nennt sie "Narren zum Todtlachen", dankt "Gott dafür, daß ihm kein Weib über die Maße gefällt", und meint, daß die Verliebten auch schon zur Erkenntniß der Wahrheit kommen, wenn sie von der Krankheit angesteckt werden, die er platt heraus mit dem rechten Namen nennt [h]). Im zweiten dieser Werke klagt er über die Mißhandlungen, die sich das unglückliche Italien von fremden Armeen gefallen lassen muß. Da spricht der Patriot seinen Unwillen kräftig aus, aber nicht als Satyriker, und nicht als Dichter. In einer andern Declamation, wo er gegen den Geiz predigt, greift er kühn und derb genug den Pabst Clemens VII. an, aber ohne allen Witz [i]). Und in einer launigt seyn sollenden Beschreibung seiner Lebensart, ver-

g) Sie stehen nebst allen ähnlichen Satyren aus der ersten Hälfte des sechzehnten J. H. in den *Sette libri di Satire*, raccolti per *Francesco Sansovino*. Venez. 1573. 8.

h) O pazzi, o cose da scoppiar di riso!
I' lodo Dio, che non mi piace alcuna
Oltra misura; e voi, misero uomo,
— — — — — — —
— Temo, che le donne anco in dispregio
Avrete al fin, *dal mal Francesco* domo.

*Satira I.*

i) Papa Clemente per Ferrara arabbia,
E, non l'avendo, struzze si di doglia,
Quantunque Roma ed altre terre egli abbia,
E se l'avesse ancor, che Dio no'l voglia,
Non si contentaria.

*Sat. IV.*

vergißt er nicht, anzumerken, daß er sich des Morgens die beschwerlichen Inseeten vom Kopfe kämmt, die er auch mit ihrem populärsten Namen nennt [k]).

Eleganter in Ton und Sprache sind die Satyren von Luigi Alamanni, deren unter seinen übrigen Werken schon vorläufig oben gedacht wurde. Aber sie heißen mit mehrerem Rechte ernsthafte Episteln, als Satyren. Wären sie so reich an Gedanken, als an schönen Versen, so könnten sie in ihrer Art nicht übertroffen werden. Aber Alamanni's Dichtertalent zeigt sich auch hier nur als ein Talent, mit Geschmack und Anstand das Gewöhnliche zu sagen.

Der witzigste dieser correcten oder gelehrten Satyriker, die sich, wenigstens in einigen Zügen, nach Ariost bildeten, war Pietro Nelli [l]). Aber seine Satyren gehören auch schon halb, und oft mehr als halb, in die zweite Classe, wo kein Anstand und kein ernsthafter Zweck den sprudelnden Spott beschränkten. Bald kräftig und drollig, bald platt und bitter, griff Nelli besonders die Geistlichen und die Advocaten an. Die Gemälde, die er von den Sitten jener entwirft, zogen ihm auch den Vorwurf der Irreligiosität zu [m]). Was seiner Manier an Würde fehlt,

k) Col pettine poi scaccio *i pidocchi*,
E lavo mi la man con acqua pura.

*Sat. V.*

l) Sein Leben muß nichts Merkwürdiges gehabt haben. Die italienischen Litteratoren übergehen es wenigstens fast ganz mit Stillschweigen. Nelli's Satyren findet man in Sansovino's Sammlung.

m) Kräftig genug sagt er freilich z. B. von den Mönchen:
*Quanti* pur ieri andavano po' chiostri,

De

fehlt, ersetzt er durch Leichtigkeit [n]). Aber kein Ausdruck war ihm zu niedrig, wenn er auch weiter nichts als im Vorbeigehen einen Einfall hinwerfen wollte [o]). Wörter aus der Sprache des gemeinsten Lebens, auf eine witzelnde Art statt der eigentlichen und edleren gebraucht, mußten seiner Satyre die pikante Popularität geben, die dem italienischen Publicum so viel Freude machte.

Weniger keck, aber auch matter, und doch nicht viel feiner, sind die satyrischen Versuche von Vinciguerra, Lodovico Dolce, Girolamo de' Domini und Andern, die Francesco Sansovino, ein Mann, dessen Namen man sonst vielleicht mit

De conventi infilzando Ave Marie,
Biasciando e marmottando Paternostri,
Quali oggi, per provar, se per più vie
S'ascende in ciel, godon con la mogliere.
*Sat. V.*

n) Man lese z. B. den Anfang der Satyre, in der er über die Herrschaft der blinden Gewohnheit spottet. Von seinem Raben, der im Käficht schmachtet, nimmt er zuerst Veranlassung, von den Sclaven der Convenienz zu reden, die das Herz nicht haben, sich zu befreien:

Sansedonio, io ho un corvo. Rincresce
Star tanto in gabbia, e non può piu durarla;
Ma e pericol, che muora, se n'esce.
Tien basse l'ali; lasciasi cascar la
Coda, li cola becco; e benche soglia
Croccitar qualche volta, ora non parla, etc.
*Sat. III.*

o) Z. B. — La mia penna in un baleno
Và di trasto in sentina, e a mio dispetto
*Scompiscia* altrui.
*Sat. V.*

mit seinen Versen vergessen hätte, schon damals in eine Sammlung brachte, die er durch einige solcher Satyren von seiner eignen Hand noch vermehrte [p]). Man sieht aus dieser ganzen Sammlung, daß die feinere und überhaupt die edle Satyre noch keinem Italiener gelingen wollte. Selbst die Seele aller Satyre, die Ironie, kommt in diesen Versen selten oder nie zur Sprache.

Aber wie ein wucherndes Unkraut, das überall von selbst wächst, hier und da schöne Blumen treibt, aber nirgends aufhört, Unkraut zu seyn, gedieh in Italien damals die Satyre der andern Art, die man die pasquilinische und libertinische, oder die italienische Nationalsatyre nennen kann. Sie ist unzertrennlich verbunden mit der burlesken Poesie dieses Zeitalters. Die Geschichte beider will als ein Ganzes erzählt seyn.

Frivoler Scherz und Spott war seit der Entstehung der neuen Cultur in Italien ein Nationalbedürfniß geworden. Der fürstliche Lorenz von Medici hatte es so wenig unter seiner Würde gefunden, wie vor ihm der Barbier Burchiello, Verse voll kecken Uebermuths unter das Volk auszustreuen, das sich nach solcher Ergötzung sehnte [q]). Im Zeitalter Ariost's schämte sich fast kein Dichter und kein Mann von Ehre und Ansehen mehr, diesen zügellosen Geschmack durch burleske Sonette, Carnavalslieder, und jede Art von metrischen Compositionen zu befördern. So wie Berni diesen Auswuchs der Poesie ästhetisch veredelte, wie oben erzählt ist, so wollte nun Jeder, wer

p) S. die Anmerk. g). S. 199.
q) Vergl. I. Band. S. 261.

wer Lust und Talent hatte, in Versen oder in Prose zu scherzen und zu spotten, zur Cultur dieser köstlichen Gemüthsunterhaltung das Seinige beitragen. Die Menge der scandalösen Schriften aus der goldnen Periode der italienischen Litteratur würde eine Reihe von Bänden füllen, wenn sie alle gesammelt würden.

Und hier möchte wohl der rechte Platz für einige Nachrichten von dem verrufenen Peter dem Aretiner seyn, den seine schaamlosen Vergötterer mit nicht weniger Enthusiasmus, als die Nation ihren Ariost, den Göttlichen nannten [r]). Zu Arezzo im Florentinischen war dieser merkwürdige Mensch gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts als Bastard geboren. Sein Vater soll Luigi Bacci geheißen haben. Er selbst begnügte sich mit seinem Taufnahmen Peter und dem Anhange Der Aretiner (Pietro Aretino), ohne zu besorgen, durch einen andern Peter, der auch von Arezzo seyn und sich, wie mehrere Aretiner, nur nach seiner Vaterstadt zu nennen Lust haben konnte [s]), verdunkelt zu werden. Für die Erziehung des talentvollen Bastards geschah nichts. Er that sich auch in der Folge, als er ein gefeierter Mann geworden war, nicht wenig darauf zu Gute, Alles, was er war, durch sich selbst geworden zu seyn. Ob

r) Graf Mazzuchelli fand der Mühe werth, eine besondre *Vita di Pietro Aretino* zu schreiben. Auch in seinem Wörterbuche ist der Artikel *Pietro Aretino* einer der vorzüglicheren.

s) In Mazzuchelli's Wörterbuche sind nicht weniger als zwanzig Autoren registrirt, die gewöhnlich nur nach ihrer Vaterstadt *Aretini* genannt werden. In keiner Provinzialstadt Italiens sind auch so viel berühmte Männer geboren, als in Arezzo.

Ob er gründlich Latein gelernt hat, ist ungewiß. Das Griechische lag ganz außerhalb des Kreises, in welchem er, früh genug, zu glänzen anfing. Kaum hatte er aufgehört, ein Knabe zu seyn, als ihm ein Sonnett, mit dem er den päbstlichen Ablaßhandel, ohne Zweifel mit vollem Rechte, angriff, eine Verweisung aus seiner Vaterstadt zuzog. Der verlassene junge Mensch — denn seine Mutter, die ihn bis dahin unterhalten hatte, konnte nun auch nichts mehr für ihn thun — wanderte nach Perugia. Da verdingte er sich, um zu leben, bei einem Buchbinder und lernte dessen Handwerk. Da konnte er zugleich manches Buch lesen, das ihm sonst nicht in die Hände gekommen wäre. Des Buchbinderlebens müde, wanderte er endlich voll Hoffnung und Selbstvertrauen auf gutes Glück nach Rom. Da war er am rechten Orte; und bald lächelte ihm auch das Glück. Er wußte es dahin zu bringen, daß der Pabst Leo X., der große Gönner des Witzes und Uebermuths, ihn bemerkte und lieb gewann. Er erhielt einen kleinen Dienst. Er war noch in päbstlichen Diensten unter der Regierung Clemens VII. Sein Name wurde in Italien immer bekannter und gefürchteter. Nun fingen aber auch die Producte seines freien Witzes wieder an, ihn in Widerwärtigkeiten zu verwickeln. Er konnte nicht leugnen, Verfasser der frechen Sonette zu seyn, die als Commentare über sechzehn ärgerliche Gemälde von Giulio Romano, oder gar von Raphael, in Umlauf gekommen waren. Der Pabst konnte ihn nun nicht länger in seinen Diensten behalten. Aus Rom verbannt, kehrte Peter der Aretiner, jetzt ein Mann von dreissig Jahren, nach seiner Vaterstadt Arezzo zurück, wo man artig genug war, die Verbannung zu ignoriren, die er sich früher auch hier zugezogen

hat-

hatte. Seine Meinung war auch nicht, in Arezzo zu bleiben. Er wollte sich nur dem florentinischen Hofe nähern. Von dieser Zeit an suchte er überhaupt, durch Schaden klug gemacht, seine sittenlose Autorschaft mit der feinsten Politik in Uebereinstimmung zu bringen; und dieser Politik verdankte er das unerhörte Glück, auf dem Wege, der ihn sonst an den Pranger oder in's Zuchthaus geführt hätte, immer höher von Würde zu Würde zu steigen, und von den Großen des Landes, deren Geissel er hieß [t]), mit Gunstbezeugungen überhäuft zu werden. Bald nach seiner Entfernung von Rom erschien er als ein Mann, der Achtung verlangte, am Hofe des Johann von Medici zu Florenz. Durch diesen Fürsten, der ihn sehr freundlich aufnahm, wurde er dem Könige Franz von Frankreich bekannt. Er war nun, wie es der Augenblick verlangte, abwechselnd schamloser Autor und anständiger Weltmann. Eine goldne Kette, die ihm der König Franz schenkte, war das erste Ehrenzeichen, das er öffentlich als einen Beweis des Ansehens tragen konnte, in welchem er bei den Großen stand. Mit diesem Ehrenzeichen geschmückt, wagte er sich auch wieder nach Rom; und der Pabst hatte nichts dagegen. Aber kein gutes Glück wartete dieses Mal des Aretiners in Rom. Er wurde von einem Menschen, den er als Nebenbuhler in einer Liebschaft durch giftige Verse zur doppelten Rache gereizt hatte, meuchelmörderisch überfallen und mit einem Dolche so übel zugerichtet, daß man ihn für todt nach Hause trug. Fünf Wunden hatte er in der Brust erhalten, und

t) Il *Flagello de' Principi*, il *Veritiere*, e'l *Divino* sind die Epithete, die seinem Namen auf den Titelblättern seiner Bücher fast canzleimäßig angehängt wurden.

und seine Hände waren verstümmelt. Schon frohlockten seine Feinde laut. Man machte schon heillose Grabschriften auf ihn; als er von seinem Krankenlager wieder aufstand, und, furchtbarer und verherrlichter als je, allen Drohungen, wie allen Sitten, trotzte. Seine Briefe, deren nicht wenige gedruckt sind, beweisen, mit wie vielen berühmten und angesehnen Personen er in Verbindung stand. Er ging nach Florenz zurück. Der Tod seines Gönners Johann von Medici schien ihn in neue Verlegenheit zu setzen. Aber weltklug genug, ein neues Glück mit Verstand abzuwarten, zog sich der Aretiner in eine litterarische Einsamkeit zurück und lebte vom Ertrage seiner Feder. Als privatisirender Schriftsteller zog er nach Venedig. Aber seine Entfernung von der großen Welt währte nicht lange. Ihn mit dem Pabst Clemens auszusöhnen, machte sich der Doge Grilli selbst zu einem angelegentlichen Geschäfte. Im Gefolge einer feierlichen Ambassade, die die Venezianer an den Kaiser Carl V. abschickten, war Peter der Aretiner; und für ihn schien sich der Kaiser fast mehr, als für die Ambassade, zu interessiren. Vom Kaiser geehrt und beschenkt, kam er nun auch bei dem neuen Pabst Julius III. in solches Ansehen, daß er den päbstlichen St. Peters-Orden erhielt. Er, der Verfasser der sittenlosesten Schriften, die seit der Erfindung der Buchdruckerkunst in Umlauf gekommen waren, stand auf dem Punkte, Cardinal zu werden. Verdrießlich darüber, daß er es nicht wurde, verließ er Rom wieder. Nicht lange nachher, im J. 1557, starb er zu Venedig [55]).

Die

55) Unter den Grabschriften, durch die man nach seinem Tode

Die Geschichte dieses, durch seine unsaubern Werke unvergeßlich gewordenen Vielschreibers verdiente diese umständlichere Erzählung. Denn nie hat es ein frivoler Autor in der großen Welt so weit gebracht als Peter der Aretiner; und nie ist einer von seiner Parten so vergöttert worden. Der Enthusiasmus, mit dem man seine Schriften aufnahm, würde ein Brandmahl im Charakter der italienischen Nation seyn, wenn der Aretiner nicht verstanden hätte, den Geschmack dieser Nation in eben dem Grade zu ergötzen, wie er ihr sittliches Gefühl mishandelte. Nicht in Allem, was er schrieb, zeigte er sich als einen Mann von Geist. Mehrere seiner Werke, besonders unter seinen schlüpfrigen Sonetten, sind sehr platte Zoten. Andre, die ernsthaft seyn sollen, z. B. seine Paraphrase der sieben Bußpsalmen [t]), sind langweilig. Aber in mehreren, durch die er am bekanntesten war, zu denen denn freilich einige der heillosesten gehören, muß der gerechte Geschmacksrichter, auch wo ihn der Inhalt anekelt, dem hellen Sinne und dem feinen Beobachtungsgeiste nicht weniger als der pikanten Natur und Leichtigkeit der Manier des frechen Peters, besonders in seinem dialogischen Styl, Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Noch weit mehr ästhetischen Werth

Tode Rache an ihn nehmen wollte, möchte wohl diese die naivste seyn:

Qui giace l'Aretin, poeta Tosco,
Che disse mal d'ognun, fuor che d'Iddio,
Scusandosi col dir: *Non lo conosco.*

t) I sette salmi della penitenzia di David, composti per M. Pietro Aretino, Venez. 1534. — Diese Psalme sind nachher noch öfter gedruckt. Man schätzte sie als ein ganz vorzügliches Erbauungsbuch. Auch in das Französische wurden sie zwei Mal übersetzt.

Werth würde er seinen Schriften, besonders seinen Versen, ohne Mühe haben geben können, wenn er nicht alle Mühe gespart hätte, durch die man nichts weiter als Vollkommenheit erreicht. Ihm genügten Beifall und Geld. Jährlich aufs wenigste tausend Scudi zu verdienen, bedurfte er, wie er von sich rühmte, nichts mehr als ein Tintefaß, eine Feder, und ein Buch Papier; und weil ihn gar nichts ernsthaft interessirte, schrieb er alles Mögliche; schamlos satyrische Dialogen; eine Paraphrase der sieben Bußpsalme; drei Bücher von der Menschheit Christi; Betrachtungen über das erste Buch Moses; das Leben der heil. Catharina; noch mehrere geistliche Werke; fünf Lustspiele; ein Trauerspiel; ein Paar unvollendete Epopöen; Sonette, satyrische Capitel u. s. w. [u]). Fast alle diese Schriften gehören in Italien zu den verbotenen Büchern. Die Satyre des Aretiners, so sehr sie von seinen Zeitgenossen gefürchtet wurde [x]), ist zu persönlich, um für die Nachwelt sonderliches Interesse zu haben. Auch wo man weiß,

u) Das vollständige Verzeichniß der Schriften Peters des Aretiners liefert Mazzuchelli. Die burlesk satyrischen Capitel, Stanzen und Sonette glänzen nach ihrer Art auch in den oben angezeigten *Opere burlesche*, die Grazzini zu sammeln anfing.

x) Wie sehr der Kaiser Carl V. sich vor der Feder des Aretiners fürchtete, pflegt man unter andern durch eine ziemlich bekannte Anekdote zu beweisen. Als Carl mit seiner Flotte von der übel berechneten und unglücklich ausgefallenen Expedition gegen Algier zurückkam, ließ er unverzüglich dem Aretiner, damit er schweigen möchte, ein Geschenk von hundert Scudi einhändigen. Der Aretiner nahm das Geld und sagte, indem er es nahm: "Eine kleine Summe für eine so große Narrheit!"

weiß, wen sie treffen soll, ist sie wegen der vielen Neben-Anspielungen auf die Sitten und gesellschaftlichen Gebräuche jener Zeit schwer zu verstehen. Wo sie in Episteln an Große eingekleidet und deßhalb züchtiger und gemäßigter ist, blickt die schlaue Unterthänigkeit des Aretiners und zuweilen auch ganz ohne Schleier seine Bettelei durch [y]). Was er für die Cultur der italienischen Prose gethan hat, wird im folgenden Capitel berührt werden.

Eine Schule stiftete indessen der Aretiner nicht. Er war selbst, nur mit mehr Ungezogenheit, als alle seine Vorgänger, einem längst gebahnten Wege gefolgt. Mehr als Ein guter Kopf schloß sich, mancher

y) Was kann man z. B. Bettelhafteres lesen, als folgenden Schluß eines seiner poetischen Sendschreiben an den Großherzog von Florenz:

Or nel venirne a la conclusione,
Ponga mente a la mia grande speranza
La grandissima vostra discrezione,
Che amicitia non fu, ma fratellanza,
Quella c'hebbi col vostro genitore
Di propria man di voi n'ho la quetanza.
So ben ch'io gli era inutil servitore,
Ma piacque a la bonta che vi fa tale
Scrivermi cio per rallegrarmi il core,
Che vi par de la lettra Imperiale
Che gia mandovi la sua Maestade
Perche voi mi tenesse in su le gale.
Finaliter la vostra umanitade
Facci ora si, che non l'esca di mente
La mia straordinaria povertade.
Di Vinezia rifugio d'ogni gente
Nel mese di Novembre a giorni doi
L'anno affamato troppo bestialmente
Pietro Aretino Servo dei servi di voi.

cher freilich nur in seinen übermüthigen Launen, an den nicht weniger frivolen, aber feineren Berni. Unter denen, die mit Berni Partei gegen den Aretiner machten, war einer der eifrigsten Possen- und Satyren-Reimer Giovanni Mauro, aus einer edlen Familie im Friaul. Seine burlesken oder bernesken Verse gehören zu den derbesten in ihrer Art, haben aber übrigens keinen besondern Charakter [z]). Eben so wenig die ähnlichen Arbeiten von Molza und dem sonst sehr ehrbaren Della Casa, der sich nicht schämte, unter andern auch durch eins der scandalösesten Schmutzgedichte berühmt zu werden [a]).

Zur Partei des Aretiners gehörte Agnolo Firenzuola von Florenz. Als Lustspieldichter ist er schon oben genannt. Er war, nach dem Bericht der meisten Litteratoren, wo nicht ein Abt, doch ein Geistlicher [b]). Sein entschiedener Hang zur libertinischen Poesie bestimmte ihn freilich zu einem andern Stande. Aber was vertrug sich damals nicht mit dem Stande eines Geistlichen in Italien?

Anfangs

z) Man findet sie in den schon öfter angeführten *Opere burlesche*.

a) Das schändliche Capitolo del forno von della Casa scheint auch selbst den Italienern fast zu kräftig gewesen zu seyn, weil es den unnatürlichen Lüsten schmeichelt, die im neueren Italien, wenn gleich vielleicht nicht viel weniger als im alten Griechenland und Rom beliebt, doch immer versteckt geblieben waren.

b) Tiraboschi (Storia etc. T. VII. p. III.) will nicht glauben, daß Firenzuola ein Geistlicher gewesen sei, weil ein Geistlicher keinen so frivolen Geschmack haben könne. Dachte der große Kenner der Litteratur nicht einmal an den Erzbischoff della Casa?

Anfangs Freund des Aretiners, dann sein erbittertster und unversöhnlicher Feind war der damals mit ihm fast gleich berüchtigte Niccolò Franco von Benevent. Auch seiner mußte vorläufig schon bei der Geschichte der Sonettenpoesie gedacht werden; und wer die classische Eleganz seiner vortrefflichen Schiffersonette zu schätzen weiß, muß die Verwilderung eines so vorzüglichen Kopfs noch mehr bedauern. Aber Franco war, wie der Aretiner, ein zu niedrig denkender Mensch, um nach der Idee irgend einer Vortrefflichkeit sich ernsthaft zu bilden. Anfangs gelang es auch ihm, sich bei den Großen einzuschmeicheln und Geschenke bald zu erbetteln, bald zu ertrotzen. Seine Pasquille wurden wie die des Aretiners gefürchtet. Aber, wie dieser, sich mit Ehren aus jedem verdrießlichen Handel zu ziehen, in den ihn seine Schmähsucht verwickelte, verstand er nicht. In Venedig wurde er mehr als Ein Mahl mit verdienten Stockschlägen belohnt. Die Auszeichnung, die dem Aretiner von den Großen widerfuhr, scheint zu der Erbitterung, die Franco gegen ihn faßte, die erste Veranlassung gegeben zu haben. Neid von der einen, Rache von der andern Seite, und eine gleich ehrlose Denkart Beider riß sie nun hin, in den giftigsten Sonetten einander bis auf den moralischen Tod zu verfolgen. Der fruchtbarste an solchen Sonetten war Franco. Er lieferte nicht weniger als zweihundert und funfzig, die ausdrücklich unter dem Titel Sonette gegen den Aretiner in's Publicum kamen; und um die Lectüre noch annehmlicher zu machen, fügte er zweihundert Stück hinzu, die er ohne Umstände nach ihrem Inhalte Priapeia betitelte c).

Aber

c) Rime di M. *Niccolò Franco contra Pietro Aretino*, e la

Aber der Aretiner triumphirte, und Franco sank immer tiefer. Wüthend griff nun der Elende ohne alle Rücksicht mit seinen pasquilinischen Versen Jeden an, wer ihm in den Wurf kam. Er trieb es so lange, bis der Pabst Pius V. ihn ausersah, ein Exempel zu statuiren, und dem unerhörten Unfuge der Pasquillenreimerei ein wenig Einhalt zu thun. Niccolò Franco starb vor Rom am Galgen im J. 1569.

Aber die Anhänglichkeit des italienischen Publicums an die burlesk satyrische und schlüpfrige Poesie dauerte fort. Der Mann, der damals als das kritische Oberhaupt der zügellosen Secte der Spott- und Possen-Reimer sich geltend zu machen wußte, war Anton Francesco Grazzini von Florenz, bekannter unter dem akademischen Spitznahmen der Plotzfisch (il Lasca). Er selbst hatte sich mit diesem Nahmen beehrt, als er in Florenz Mitglied der Akademie der Feuchten (degli Umidi) wurde; und als er in die neugestiftete Akademie von der Kleie (della crusca) trat, fand er nicht für nöthig, sich umzutaufen, weil doch, wie er zu bemerken beliebte, die Plotzfische mit Mehl bestreuet würden, wenn man sie briete. Solche an sich schaalen Anekdötchen gehören auch zur Geschichte des litterarischen Geschmacks einer Nation. Grazzini war nichts weniger, als ein gemeiner Kopf, und bei aller seiner fast schwärmerischen Vorliebe für die frivolste Geistesunterhaltung blieb er ein Mann von Ehre. Sein heller Verstand und sein unbefangener Sinn verleideten ihm die monotone Liebeslitanei der Petrarchisten und die

*la Priapea* del medesimo. *Terza* edizione, con grazia e privilegio Pasquillico. 1548.

die steife Feierlichkeit der pedantischen Nachahmer der Alten. Diesen Verirrungen des Geschmacks seiner Zeitgenossen wollte er herzhaft entgegenarbeiten. Deßwegen pries er in Prose und in Versen die unaffectirte Poesie Berni's. Deßwegen veranstaltete er die bekannte Sammlung von Gedichten im bernesken Styl, und eine ähnliche, durch die er die Carnavalslieder vor dem Untergange zu retten suchte [d]). Seine eignen Gedichte gehören größten Theils in dieselbe Classe. Eigenthümliches haben sie wenig, aber sehr viel Natur, Leichtigkeit und eine männliche Präcision des Ausdrucks [e]).

Nach

d) Beide Sammlungen sind schon oben angezeigt.

e) Folgendes artige Sonett des Lasca an sich selbst enthält seine Theorie der wahren Dichtkunst:

Ben doverresti il cielo e tutti i santi,
  Lasca, divotamente ringraziare,
  Che fuor di man de' dotti e de' pedanti
  Uscita è l'alma Poesia volgare.
Or si vedranno Mascherate e Canti
  Chiari ed allegri per Firenze andare;
  Talchè la plebe, le dame e gli amanti
  Più non s'avranno il cervello a stillare.
Allegrezza, piacer, diletto e spasso
  Aran delle Commedie gli uditori:
  E le regole antiche andranno a spasso.
Giuochi diversi, e travagliati amori:
  La speranza e'l timore; or alto or basso
  Chiuderan lieti e tormentosi i cuori:
        E dopo usciran fuori
  Intermedi giocondi, che daranno
  Gioja e contento, e non pena ed affanno:
        Perchè a veder s'avranno,
  Stravaganti non già, scuri e terribili;
  Ma chiari, belli, vaghi e conoscibili.
        Talchè quasi invisibili



Rimar-

Nach der Sammlung, die Grazzini veranstaltete, kann man den Werth der burlesken Poesie dieses Zeitalters in ihrem ganzen Umfange hinlänglich schätzen lernen. Alle metrischen Formen, die damals die beliebtesten waren, wurden dem unedlen Stoffe angepaßt; die Stanze indessen weniger, als die Sonettenform und die Reimkette. In diesen Formen wetteiferten die witzigsten Köpfe, dem Inhalte Mannigfaltigkeit und überraschende Neuheit zu geben; und doch brachten sie es nicht viel weiter, als bis zur lustigen Unerschöpflichkeit in zwei Arten von Späßen. Was in ihren Satyren mehr als Persönlichkeit war, kleideten sie entweder in komische Lobreden auf alle möglichen Dinge ein; oder der unsaubere Theil ihrer Witzelei war gewöhnlich nichts andres als ein doppelsinniges Spiel mit gewissen Wörtern, die man nach Belieben in einer ehrbaren oder unehrbaren Bedeutung verstehen kann. Dergleichen Spiele betrieb man auch gesellschaftlich, besonders in der Akademie der Ungeschlachten (Rozzi) f).

In die erzählende Poesie drang der burleske Styl anfangs mit etwas weniger Uebermuth. Berni's Umarbeitung des verliebten Roland von Bojardo schwebte noch zwischen entschiedenem Scherz und halbem Ernste. Zum lächerlichen Helden eines burlesk

Rimarranno i poemi, ascosi e piatti,
Alla Latina, o alla Greca fatti.

Eine gute Sammlung aller Sonette und Canzonen des Lasca sind die Rime di *Antonfrancesco Grazzini*, detto *il Lasca*. Firenze, 1741. 8.

f) Einer ihrer Hauptmänner war Angelo Cenni, genannt *il Risoluto*. S. die Sonetti del Risoluto de' Rozzi. Siena, 1547.

lesk erzählenden Gedichts machte den großen Roland zuerst Teofilo Folengo aus dem Mantuanischen, auch einer von den lustigen Abenteurern, deren Bahnen sich in ganz Italien durchkreuzten. Auch er war geistlich erzogen; wurde Benedictiner-Mönch; entlief aus dem Kloster; trieb sich mit seinen leichtsinnigen Versen am längsten im Neapolitanischen umher; wurde endlich, nach der Vorstellungsart seiner Glaubensgenossen, wieder gottesfürchtig, und starb im J. 1544 im Kloster. Unter dem Namen Limerno Pitocco gab er sein Rolandchen (*Orlandina*) heraus [g]; eine drollige Verkleidung des Roland, den man sich als den Großen zu denken gewohnt war, in einen Bettelknaben.

Eben dieser Folengo brachte einen neuen Hauptspaß, die macaronische Poesie, in die Mode. So fing man jetzt an ein halb lateinisches, halb italienisches Kauderwelsch zu nennen, das durch sich selbst schon Lachen erregte. Ob Folengo der Erfinder dieses Kauderwelsch ist, oder ob er es nur zuerst methodisch behandelt und auf eine komische Art in Umlauf gesetzt hat, ist kaum der Mühe der litterarischen Nachforschung werth. Denn den Anfang dieser lächerlichen Sprachmischung hatten ohne Zweifel unwissende Lateinschreiber gemacht, die es ganz ernstlich damit meinten. In der Lateinschreiberei der mittleren Jahrhunderte achtete man kaum darauf; und mancher Klosterbruder Folengo's mochte wohl ein ähnliches Latein sprechen. Aber nur ein jovia-

g) Die älteste Ausgabe des Orlandino ist die Venezianische vom Jahr 1526.

jovialischer Kopf, der ein so feiner Kenner der reinen Latinität und seiner Muttersprache, wie Folengo, war, konnte die Laune und das Talent haben, und die Mühe aufwenden, aus einem Quodlibet von Italienisch und Latein etwas Witziges zu machen und lange Gedichte in dieser Manier zu versificiren. Folengo's macaronische Gedichte, die er unter dem Namen **Merlinus Coccajus** herausgab [h]), sind freilich von einem Ende bis zum andern nicht viel mehr als Possen; aber den Rang **artiger Possen** muß ihnen die Kritik zugestehen [i]).

Was in Italien für die **übrigen Dichtungsarten** damals geschah, ist kaum nennenswerth, die Wer-

h) Opus *Merlini Coccaji*, poetae Mantuani, Macaronicorum. — Die vor mir liegende Ausgabe (Amsterdam, 1692) hat erklärende Randglossen.

i) Ein Pröbchen der macaronischen Sprache und des macaronischen Witzes des Folengo mag diese kleine Elegie seyn:

Tempus erat, flores cum primavera galantos
 Spuntabat, & freddas scolat Apollo brinas.
Sancta facit saltare foras Agnesa lusertas,
 Capraque cum Capro, cum Cane Cagna coit.
Stalladizza novas Armenta Biolcus ad herbas
 Menat, & ad Torum calda vedella fugit.
Boschicolae frifolat Rosignolae gorga per umbras
 Rognonesque magis scaldat alhora Venus.
Ante meos oculos quando desgratia duxit
 Te, dum pascebam, cara Zanina, Capras.
 Discarigavit Amor talem mihi crede verettam,
Quod pro te veluti pegola nigra brusos.

Werke der Dichter abgerechnet, die schon oben hervorgehoben sind.

Kein Schäfergedicht entstand, das neben Sanazzar's Arkadien gestellt zu werden verdiente. An unbedeutenden Eklogen war kein Mangel. Solche Eklogen waren fast so gemein wie mittelmäßige Sonette.

Unter den didaktischen Gedichten, die zu ihrer Zeit Leser fanden und noch nicht ganz in Vergessenheit gerathen sind, waren die bekanntesten die Jagd von einem gewissen Tito Giovanni von Scandiano, und eine Bearbeitung desselben Thema's von Erasmo von Valvasone. Beide übersetzten auch Verschiedenes aus der alten Litteratur. Aber ihre Lehrgedichte traten hinter denen von Rucellai und Alamanni in den Schatten. Die Amme (la Balia) von Tansillo, ein didaktisches Werkchen in terze rime, ist mehr eine Rede, durch welche den Müttern die Pflicht, ihre Kinder nicht an Ammen zu übergeben, in das Gewissen demonstrirt wird, als ein Gedicht.

Zur Geschichte der Reimkünste und metrischen Spiele ist hier kein Raum. Die Versuche, dem italienischen Romanzo die antiken Sylbenmaße widernatürlich aufzudringen, wurden besonders von dem gelehrten Kritiker Claudio Tolommei von Siena erneuert k). Auch Annibal Caro machte,

k) Die Monstrosität der Hexameter und Pentameter des Tolommei kann man nach folgenden beurtheilen:

te, so gut es gehen wollte, italienische Hexameter und Pentameter.

---

## Torquato Tasso.

Italien hatte nun eine poetische Litteratur. Seine berühmtesten Dichter waren Häupter einer kaum übersehbaren Schaar. Sie standen nicht mehr, wie Dante und Petrarch zu ihrer Zeit, fast einzig, als Wundermänner, vor dem Publicum da. Ariost war der Homer seiner Nation geworden. Der erste Preis der italienischen Poesie wurde wenigstens von competenten Richtern keinem Andern, als ihm, zuerkannt. Wem der nächste gebühre, darüber aber waren die Stimmen so getheilt, daß kaum ein Richterspruch hörbar werden konnte. Der wahre Abstand zwischen Ariost und allen seinen mitdichtenden Zeitgenossen war gar zu groß. Die Stelle für den Dichter, der nach ihm der Erste heißen sollte, war noch offen. Torquato Tasso, der diese Stelle einnahm, macht wieder Epo-
che

Orna il colle vago, Parnaso, or adorna la fronte
 Quinci di santi rami, quindi di frondi sacre.
Spargi intorno i fiori con colta amaranto viole,
 Colma d'odor tutta spiri la bella via.
L'arbore che è sempre verde e sacro sempre ad Apollo
 Oggi per ampio giro stenda i felici rami:
Oggi e l'acqua pura, che d'alto Elicona risorge,
 Veggasi piu chiara che si vedesse pria.
Oggi le sante muse con amica ed onesta favella
 Cantino i fatti tui, Febo, le lode tue.
A gara Calliope canti or colla dotta Talia:
 A gara contra Erato canti la bella Clio,
O come dritto fia, che si vaga santa carola
 Colma di gioje vada, piena di feste giri.

che in der Geschichte der italienischen Poesie. Der Geschichtschreiber möchte hier ein neues Buch anfangen. Aber so wohl der Geist der Poesie Tasso's, als der Abstand zwischen ihm und den folgenden Dichtern, fällt deutlicher in's Auge, wenn man die Epoche, die mit Ariost anfing, mit Tasso sich endigen läßt.

Torquato Tasso's Leben ist das romanhafteste aller italienischen Dichter nach Dante [1]). Wer es mit dem Leben Ariost's vergleicht, kann, auch ohne von dem einen oder dem andern einen Vers gelesen zu haben, sich schon in der Muthmaßung ein ziemlich richtiges Bild von der Charakterverschiedenheit der Poesie beider Dichter entwerfen. Beide lebten ungefähr unter denselben Verhältnissen, wenn gleich zu verschiedenen Zeiten, an demselben Hofe. Aber Ariost war, zu seinem Glück, ein praktisch verständiger Mann, und Tasso, zu seinem Verderben, auch da, wo es praktischen Verstand galt, ein Dichter. Jener wurde mit aller seiner Weltklugheit seines Lebens nicht froh. Welches Glück durfte sich dieser, der sich mit leidenschaftlich schwärmender Phantasie jedem Gefühle hingab, an einem Hofe versprechen?

Die

1) Hinlänglich bekannt ist Tasso's Biographie von seinem Zeitgenossen und Freunde, dem Marchese Giambatista Manso. Aber eben so bekannt ist auch, daß diese Biographie den Leser gerade da verläßt, wo man sich nach historischen Aufschlüssen zu den merkwürdigsten Unglücksfällen Tasso's am lebhaftesten sehnt. Wer den Dichter als Menschen näher kennen lernen will, muß seine Briefe nicht übersehen. In der vollständigsten Ausgabe der Werke Tasso's (Venedig, 1735, in 12 Quartbänden) nehmen die Briefe zwei Bände ein.

Die günstigsten Umstände vereinigten sich, das Talent, mit dem Torquato Tasso im J. 1544, also eilf Jahre nach Ariost's Tode, zu Sorrento im Neapolitanischen geboren wurde, früh zu entwickeln [m]). Sein Vater Bernardo Tasso, der als Staatsmann und Dichter in Ansehen stand, übergab ihn dem Jesuitercollegium in Neapel zur ersten Erziehung. Dort soll der lebhafte Knabe schon in seinem achten Jahre Verse gemacht und Reden gehalten haben. Bald darauf mußte ihn sein Vater, den das Schicksal seines Fürsten aus dem Neapolitanischen vertrieb, einem Verwandten zu Rom anvertrauen. Von Rom wurde der junge Tasso nach Bergamo geschickt. Von Bergamo kam er endlich, in den alten Sprachen schon hinlänglich unterrichtet, in seinem dreizehnten Jahre auf die Universität zu Padua; und sein erstes litterarisches Bestreben war, ein Polyhistor zu werden. Zum bewundern glückte es ihm mit allen Studien, die er anfing. Er legte sich in Padua zugleich auf die Theologie, die Jurisprudenz, und die Philosophie; und nach vier Jahren wurde er von allen drei Facultäten, nach damaliger Sitte, mit einem Lorberkranze promovirt. Nur mit der Medicin scheint er sich nicht haben befassen zu wollen. Der achtzehnjährige Jüngling war nun schon in seiner Art ein gemachter Mann; und

m) Es macht den beiden italienischen Städten Sorrento und Bergamo Ehre, daß jede den Dichter, auf den die ganze Nation stolz ist, sich besonders als den ihrigen zueignet. Aber daß man darüber streiten konnte, ob Bergamo oder Sorrent Tasso's Vaterstadt sei, kann der unbefangene Verstand kaum begreifen; denn weder in Bergano, noch in Sorrent bezweifelte man das Factum, daß Torquato Tasso in Sorrent geboren, seine Familie aber in Bergamo einheimisch war.

und schon verbreitete sich auch der Ruhm seiner Verse. Eine kleine Verfolgung erlebte er in Bologna, wohin ihn die Einladung des päbstlichen Vicelegaten gezogen hatte. Man hatte ihn im Verdacht, der Verfasser einiger ärgerlichen Spottsonette zu seyn, die in Bologna nicht gut aufgenommen wurden. Häscher rückten auf sein Zimmer. Man durchsuchte seine Papiere. Sehr beleidigt durch diese polizeimäßige Behandlung, ging der junge Tasso nach Padua zurück. Er war noch nicht neunzehn Jahr alt, als er mit seinem Rinald (il Rinaldo), einem epischen Werke in zwölf Gesängen, als Nachahmer Ariost's das Publicum begrüßte.

Mit der Erscheinung des Rinald im J. 1562 fängt der zweite Theil der Lebensgeschichte Torquato Tasso's an. Er hatte dieses Gedicht dem Cardinal Ludwig von Este, einem Bruder des Herzogs Alfons II. von Ferrara, zugeeignet. Der Cardinal und der Herzog beriefen den Dichter, in dem sie einen zweiten Ariost heranreifen zu sehen glaubten, an ihren Hof. Voll jugendlicher Hoffnungen und dichterischer Träume und Entwürfe, zog Tasso in das herzogliche Schloß zu Ferrara ein. Er erhielt auf Kosten des Herzogs Alles, was zur anständigen Subsistenz gehört, und dazu keine Geschäfte. Er war auch beschäftigt genug mit seinem befreiten Jerusalem. Schon damals arbeitete er am Plan und an der Ausführung dieses Gedichts, das seinen Namen durch Europa getragen hat; und das Publicum sprach schon davon. Berühmt, wie es nur selten ein junger Mann in diesem Alter gewesen ist, begleitete Tasso im Jahr 1571 den Cardinal von Este auf einer Reise nach Paris. Auch da wurde er verherrlicht. Bald nach seiner

ner Zurückkunft sah er sein Schäferspiel, den Amynt, das als eine Zwischenarbeit während der Fortsetzung des befreiten Jerusalem entstanden war, mit rauschendem Beifalle vor dem Hofe zu Ferrara aufgeführt. Sein Glück an diesem glänzenden Hofe schien sich immer mehr zu befestigen, während vielleicht schon damals der Keim seines Unglücks in seiner Brust erwuchs. Denn wenn er, wie die geheime Geschichte meldet, die Prinzessin Leonora, die Schwester des Herzogs, leidenschaftlich zu lieben wagte, war damals, als er an allen Festen und Freuden des Hofes Theil nahm, die erste Veranlassung dazu. Mit Fleiß und Feuer arbeitete er indessen an seinem befreiten Jerusalem fort. Er verhehlte es nicht, daß er mehr, als der vergötterte Ariost, zu leisten gesonnen sei. So wenig Ruhmredigkeit in seinem Charakter lag, so auffallend mußte doch seine poetische Anmaßung seyn. Denn er tadelte laut an Ariost's rasendem Roland nicht nur die unschickliche Composition und etwa einige Stellen in der Ausführung; er verwarf, nach Grundsätzen, die ganze Manier der romantischen Epopöe, so wie sie nun schon eine classische Autorität in Italien erhalten hatte. Zu dieser kritischen Meinung bekannte er sich öffentlich durch seinen Gonzaga, ein Gespräch über die anständigen Freuden, das er drucken ließ [n]). Den schwärmerisch moralischen Ernst seiner Denkart wollte er in die romantische Ritterpoesie übertragen wissen; und eine regelmäßige Form, nach dem Muster der antiken Epopöen, schien ihm, ohne alle ängstliche Nachahmung der-

n) *Gonzaga*, ovvero del piacer onesto, dialogo. Es steht im 7ten Bande der Venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso.

derselben, zum Wesen und zur Würde der epischen Dichtung zu gehören. Jener moralische Ernst der romantischen Schwärmerei war aber den Italienern seit Petrarch ganz fremd geworden. Tasso zeigte ihn mit petrarchischer Treuherzigkeit auch in seinen Sonetten. Unter diesen Umständen konnte es ihm an Gegnern nicht fehlen. Man beneidete ihn als einen verzogenen Günstling des Glücks. Man fing an, ihn als einen Phantasten und Pedanten zu verlachen. An dem Hofe selbst, wo man seiner Poesie Gerechtigkeit widerfahren ließ, konnte seine Empfindsamkeit schwerlich gefallen; und prosaische Ansprüche an die Gunst der Damen zu machen, schien ihn um so weniger zu kleiden, da er nicht schön und noch dazu kränklich und hypochonderisch war.

Noch ehe das befreite Jerusalem vollendet wurde, zogen sich die Wolken über dem Dichter schon sichtbar zusammen. Nach dem Berichte seines Freundes und Biographen Manso war es im Jahr 1577, als Tasso die Unbesonnenheit hatte, gegen einen Hofcavalier, der sich, wenigstens nach Tasso's Ueberzeugung, verrätherisch gegen ihn betragen hatte, in den fürstlichen Zimmern den Degen zu ziehen. Der Herzog, der damals dem Dichter noch sehr wohl wollte, glaubte der Ehre seines Hofes doch so viel schuldig zu seyn, daß er ein solches Vergehen nicht ganz ungeahndet ließe. Tasso erhielt auf einige Zeit Stubenarrest. Das sollte seine ganze Strafe seyn. Aber in der Phantasie des beleidigten Enthusiasten, der nur sein Recht verfochten zu haben glaubte, verwandelte sich sein Zimmer in ein entehrendes Gefängniß. Er hielt sich für unverantwortlich verkannt, gekränkt, und mißhandelt. Er entfloh heimlich vom Schlosse. Mit verstörten

Sin-

Sinnen, und ungewiß, wohin er sich nun weiter wenden wollte, kam er in Turin an.

Verleidet war dem unglücklichen Tasso nun schon sein Ruhm, der gerade jetzt seine äußerste Höhe während des Lebens des Dichters erreicht hatte. Der vierte Gesang des befreiten Jerusalem wurde, als Probe des Ganzen, in einer Sammlung von Gedichten im J. 1579 abgedruckt. Tasso selbst irrte indessen unter dem pretiösen Namen Omero Fuggiguerra (Homer, der vor dem Streite flieht,) zwischen Turin und Rom umher. Denn von Turin, wo man ihn mitleidig und freundlich aufgenommen hatte, war er, vor neuer Verrätherei besorgt, schon wieder heimlich entflohen. In Rom nahm er seine Zuflucht zu einem Landsmanne, dem Cardinal Albani. Auch bei diesem konnte er nicht ausdauern. Als Schäfer verkleidet, machte er sich auf den Weg nach seiner Vaterstadt Sorrento, um seine Schwester, die dort verheirathet war, einmal wiederzusehen. Aber auch in Sorrent ließ ihn sein zerrüttetes Herz nicht lange ruhen. Ein Gefühl, über das er immer weniger Herr werden konnte, zog ihn nach Ferrara zurück. Er suchte um die Erlaubniß nach, wieder umkehren zu dürfen; und er erhielt sie. Seine Wiederankunft in Ferrara wurde bei Hofe wie ein Fest gefeiert. Alles, was das gute Vernehmen zwischen ihm und dem Herzoge gestört hatte, schien verziehen und vergessen. Aber ehe man sich dessen versah, war Tasso wieder entwischt. Er hatte Kälte und Spott mitten in der Feierlichkeit bemerkt, mit der man ihn wieder empfangen hatte. Er klagte sein Leid dem Herzoge von Urbino. Dieser Fürst rieth ihm in der besten Absicht, noch ein Mal nach Ferrara umzukehren und seinem Beschützer nicht

zu

zu trotzen. Er konnte nicht vorhersehen, daß der Unglückliche, der bis dahin sich nur einbildete, unedel behandelt zu seyn, nun wirklich die empfindlichste Beschimpfung erfahren sollte.

Was den Herzog Alfons II. von Ferrara, der bisher die Ehre seines Dichters als die seinige angesehen hatte, zu dem harten Verfahren bewog, das den Tiefgebeugten ganz zu Boden drückte, ist das historische Geheimniß, das noch durch keine Nachforschungen, weder in Bibliotheken, noch in Archiven, hat aufgeklärt werden können. Tasso selbst erwähnt in seinen Briefen, so viel ihrer bekannt geworden sind, auch nicht durch die leiseste Anspielung der Ursache der Demüthigung, die er nie verschmerzte. So viel sieht man wohl, daß denjenigen, die den Schlüssel zum Räthsel besaßen, selbst daran gelegen war, ihn zu verbergen. Dieser Umstand giebt denn allerdings der Anekdote, die der gelehrte Muratori von Hörensagen hatte und zuerst in's Publicum brachte, mehr Gewicht, als sie sonst haben würde o). Nach dieser Anekdote wurde der schwärmerische Tasso das Opfer der leidenschaftlichen und hoffnungslosen Liebe, die er für die Prinzessin Leonore von Este, die Schwester seines Fürsten, schon lange gefühlt und vergebens bekämpft hatte. Leonore von Este war es gewesen, die ihn zu den glühenden Sonetten begeistert hatte, aus denen alle Gefühle der unglücklichen Liebe mit einer Wahr-

o) Muratori machte diese Anekdote zugleich mit mehreren bis dahin ungedruckten Briefen des Tasso bekannt, die er für die venezianische Ausgabe der sämmtlichen Werke des Dichters sammelte. Sein Bericht steht im 10ten Bande dieser Ausgabe.

Wahrheit sprechen, die keine täuschende Kunst so stark und innig nachahmen kann. Den Namen seiner Leonore in seinen Gedichten tönen zu lassen, ohne sich zu verrathen, huldigte er poetisch zum Schein einer Hofdame, die Leonore Sanvitale hieß. Nie hatte er sich auch ein indiscretes Betragen gegen die Prinzessin zu Schulden kommen lassen, bis er, kaum noch seiner Sinne mächtig, zum letzten Male nach Ferrara zurückkehrte. Da soll er sich, als er die Prinzessin wieder erblickte, wie ein Wahnsinniger, in Gegenwart des Hofes an ihre Brust geworfen und sie in seine Arme geschlossen haben. Gewiß ist, daß der Herzog ihn als einen Wahnsinnigen zu behandeln befahl. Dem Verfasser des befreiten Jerusalem wurde um dieselbe Zeit, als dieses Gedicht zuerst als ein Ganzes dem Publicum vorgelegt wurde p), auf Befehl des Fürsten, dem er es zugeeignet hatte, zu Ferrara eine Wohnung im St. Annen-Hospital, das hieß, im Tollhause angewiesen.

Sechs Jahr dauerte die schimpfliche Gefangenschaft des bedauernswürdigsten der Dichter. Mit einer Art von Achtung scheint er indessen nach wie vor behandelt worden zu seyn. Er hatte, wie alle Umstände beweisen, seine Zimmer für sich. Es war ihm auch nicht verwehrt, Briefe zu wechseln. Er durfte in diesen Briefen, deren mehrere noch vorhanden sind, die Großen, an die er schrieb, auffordern, sich für seine Freiheit bei seinem Fürsten zu verwenden. Der Her-

p) Das befreite Jerusalem kam zuerst unter dem Titel *Il Goffredo* in 16 Gesängen zu Venedig im Jahr 1580 heraus. Im J. 1581 erschien es zu Parma in 20 Gesängen, und in demselben Jahre noch ein Mal, mit Verbesserungen, zu Ferrara.

Herzog Alfons wurde mit Vorbitten fast bestürmt; aber er blieb, aus Klugheit oder Eigensinn, unbeweglich. Umsonst bewies Tasso durch die Gedichte und prosaischen Schriften, die er aus dem Hospital in's Publicum schickte, daß er wenigstens im gewöhnlichen Sinne des Worts nicht wahnsinnig war. Seine litterarische Thätigkeit ging ihren Gang fort; aber an seiner Befreiung schien er verzweifeln zu müssen. Seine Melancholie wurde noch vermehrt durch körperliche Leiden. Er kränkelte unablässig. Und als ob nichts fehlen sollte, damit das Maß seiner Leiden voll würde, brach, während er im Bewußtseyn seines Genies unter den Wahnsinnigen eingeschlossen saß, der kritische Sturm aus, der das befreite Jerusalem von der Höhe seines Ruhms tief hinabzustürzen drohte. Den Verehrern Ariost's war es längst anstößig gewesen, Tasso's neues Dichterverdienst über das schon verjährte ihres Lieblings erhoben zu hören. Es bedurfte nur noch einer Schrift, wie die war, durch die Camillo Pellegrini, ein eifriger Bewunderer des befreiten Jerusalem, im J. 1584 beweisen wollte, wie hoch Tasso über Ariost stehe; und der Federkrieg der Parteien war unvermeidlich. Die Erbitterung, mit der er, sobald er ausgebrochen war, von beiden Seiten geführt wurde, verhinderte selbst den geringen Nutzen, den er sonst vielleicht für die Kritik hätte haben können. Bei der Geschichte der Kritik, soweit sie in dieses Buch gehört, wird der Streitschriften für und gegen Tasso noch ein Mal gedacht werden müssen [q]).

So

q) In der venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso findet man sowohl die Schrift des Pellegrini, als alle übrigen Streitschriften, die hierher gehören, gesammelt.

So rüstige Vertheidiger Tasso auch fand; die Partei, die ihn immer mehr verkleinerte, schien doch vor dem Publicum die siegreiche zu seyn. Besonders mußte es den empfindlichen Dichter schmerzen, daß die eben damals entstandene Akademie della Crusca, die bald mit durchdringender Stimme vor allen kritischen Akademien in Italien den Ton angeben zu wollen anfing, sich gegen das befreite Jerusalem erklärte und mit der Miene der Unparteilichkeit es unbarmherzig analysirte. Jetzt glaubte er selbst sein Werk durch Gegenschriften retten zu müssen. Aber so beredt er sich auch, aus seinem Hospitalgefängnisse hervor, vertheidigte; sein gebeugter Geist gab, zu seinem Schmerze, den Argumenten seiner Gegner nur zu sehr nach. Er wurde irre in sich und seiner Poesie. Er dachte auf eine neue Umarbeitung des ganzen Werks, das doch nur in der Gestalt, in der es damals angefeindet wurde, seinen Ruhm behauptet hat.

Seine Freiheit erhielt Tasso, auf die Verwendung des Prinzen Vincenz Gonzaga von Mantua, bei Gelegenheit der Feier eines Vermählungsfestes, im J. 1586 endlich wieder. Aber sein Herz lebte nicht wieder auf. Von physischen Leiden, wie von moralischen, fast erdrückt, konnte er, bei aller Thätigkeit, auch mit seinem Talent nicht viel mehr leisten. In Mantua, wohin ihn sein Befreier eingeladen hatte, blieb er etwa ein Jahr. Von da ging er nach Bergamo; dann nach Neapel. Die letzten Jahre seines traurigen Lebens brachte er abwechselnd bald in Rom, bald in Neapel zu. Er beendigte die Umarbeitung seines befreiten Jerusalem, das er nun das eroberte Jerusalem genannt wissen wollte.

Seine

Seine letzten Kräfte wandte er auf, die mosaische Schöpfungsgeschichte poetisch zu erzählen. Während dieser Beschäftigungen wurde ihm noch immer viel Ehre erwiesen; aber entweder wollte kein Fürst und keine Regierung sich seiner wieder ernstlich annehmen, oder seine Launen schreckten seine Gönner zurück. Er, der in seiner Phantasienwelt, der einzigen, die seine wahre Heimath war, den Werth des Geldes nie schätzen gelernt hatte und schon in seinen glücklichen Zeiten in Ferrara seine Kleider an Juden zu verpfänden genöthigt gewesen war r), litt nun in seinen alten Tagen, als er, krank an Leib und Seele, immer dem Tode nahe zu seyn glaubte, noch die bitterste Armuth. Als ein Almosen mußte er ein Mal, als er müde und abgemattet in Loretto angekommen war und nicht weiter reisen konnte, von einem Fürsten, dem Don Ferrante Gonzaga, den er zu seinen Gönnern

r) Man hat unter seinen Papieren eine testamentarische Verfügung gefunden, die er vor seiner Abreise nach Frankreich im J. 1573 aufsetzte (S. die venez. Ausg. s. Werke, Tom. X. p. 68.). Da verordnet er unter andern: "*Le mie robe, che sono in pegno presso Abraam* . . . . per venticinque lire, e *sette pezzi di razzi, che sono in pegno per tredeci scudi presso* il Sgr. *Ascanio*, e quelle, che sono in questa casa, desidero che si vendano, e del sopravanzo de' danari si faccia un epitaffio al mio padre." — Die Worte zu diesem Epitaphium sind lateinisch beigefügt. Auf den Fall, daß der Ueberschuß nach Bezahlung seiner Schulden nicht hinreichen sollte, dieses Epitaphium zu Stande zu bringen, verordnet er, daß man das Fehlende von der *eccellentissima Madama Leonora* zu erhalten suchen solle, die es aus Liebe zu ihm (per amor mio) nicht verweigern werde.

nern zählte, zehn Thaler (Scudi) erbetteln [s]). Seine Krankheit und Armuth kommen fast in allen Briefen vor, die er um diese Zeit in Menge an seinen Freund Costantini schrieb. Ja, in einem dieser Briefe, vom Jahr 1590, klagt er sogar über den Mangel von zwei Thalern, die man ihm vorenthalte [t]). Ihn nach so vielen Leiden vor seinem Tode noch ein Mal aufzurichten, wollte ihn einer seiner letzten Verpfleger, der Cardinal Cinzio Aldobrandini, auf dem Capitol feierlich mit dem Lorber krönen lassen. Aber auch diese Freude sollte der Hingesunkene nicht erleben. Er starb, ehe die Krönung zu Stande kam, zu Rom im Jahr 1595, dem zwei und funfzigsten seines Alters. Jahre vergingen, ehe seiner Asche ein ausgezeichnetes Grabmahl zu Theil wurde.

Heilig sei jeder humanen Seele deine Asche, du armer Märtyrer der Poesie und der Liebe. Und dem Geschichtschreiber deiner Leiden sei vergönnt, das kalte Gesetz der Erzählung zu brechen, und das Gefühl, mit dem ihn deine Geschichte erfüllt, nicht zu verleugnen. Du warest schwach und oft thöricht. Du kanntest die Welt nicht. Aber nie befleckte, so viel die Welt von dir weiß, eine entehrende That deinen Dichter- und Menschenruhm. Du schwärmtest als Dichter und als Mensch; aber das Innerste deiner Seele war Wahrheit. Alle deine Briefe bezeugen den redlichen Kindersinn deines Herzens. Unter lüsternen und zweideutigen Menschen, wie zu deiner Zeit die meisten italienischen Dichter waren, stan-

s) S. einen Brief aus dem Archiv des Hauses Este bei Tiraboschi, Storia etc. T. VII. part. III. p. 112.

t) S. die Opere, edit. Venet. Vol. X. p. 14.

standest du grüblerisch zwar, aber in petrarchischer Reinheit da. Wie deinem Lehrer Petrarch, so war auch dir das Gute und Schöne nur Dasselbe unter zwei Nahmen. Darum genügte deinem dichtenden Geiste kein leeres Formenspiel, wenn es auch noch so geistreich gespielt wurde. Wenn deine Poesie den Kenner noch mehr befriedigte, griffe sie schwerlich so tief in die Brust des Menschen tt).

* * *

Tasso's Poesie ist, bei aller Verschiedenheit des Stoffs und der metrischen Form, fast in allen seinen Gedichten, in den lyrischen, wie in den epischen und dramatischen, im Grunde dieselbe. Er konnte sich selbst nie verleugnen und wollte es nie. Tief durchdrungen von dem Gegenstande, den seine bildende Phantasie ergriff, sah er ihn immer im Lichte des Ideals. Aber er konnte und mochte den moralischen Ernst des Idealgefühls, das dann ihn selbst erfüllte, von der Darstellung seines Gegenstandes nicht trennen. Mit ariostischer Unbefangenheit die Natur ergreifen, und, ohne sie zu beleidigen, mit ihr zu scherzen, war ihm unmöglich. Sein persönliches Gefühl drang auch da vor, wo er beschrieb und erzählte. Um romantische Vorstellungen von Liebe und Tugend bewegte sich seine ganze Dichtungskraft. Von der moralisch ernsthaften Seite sah er auch den Heldensinn an. Das lächerlich

tt) Tasso's Charakter mit seiner Liebenswürdigkeit, Excentricität und Schwäche ist fast historisch genau getroffen in dem Trauerspiel Torquato Tasso von Göthe.

lich gewordene Ritterthum wurde in seiner Phantasie wieder, was es nach ächt ritterlicher Denkart wirklich gewesen war. In diese Vorstellungen, denen er sich mit ganzer Seele hingab, mischte sich seine Gelehrsamkeit. Vor scholastischen Verirrungen in der Manier Dante's war er schon durch den Geist seines Zeitalters gesichert, wenn er es auch nicht durch sich selbst gewesen wäre. Aber was er in seinen griechischen und lateinischen Autoren und in seinem Petrarch gelesen und nach seinem Sinne sich zugeeignet hatte, war mit seinem Gefühl und dadurch mit seiner Poesie Eins geworden. So wenig wie sich selbst, konnte er seine Lectüre verleugnen. Bald spricht Homer aus ihm; bald Virgil; bald sogar Lucan. Allen seinen Werken fehlt daher die höhere Originalität, die nur aus der seltensten Freiheit des Geistes und einer eben so seltenen Mischung von Gefühl und Witz hervorgehen kann. Aber der Geist seiner Poesie ist dennoch hoch erhaben über den Nachahmungsgeist, der in fremden Formen lebt und außerhalb dieser Formen kein Daseyn hat. Jedes vorzüglichere Gedicht Tasso's ist in dem Herzen des Dichters empfangen und geboren. Mit aller Energie und Zartheit der Liebe spricht es geistvoll und lebendig seinem Leser zu. Wort und Gedanke vereinigen sich da in ein zauberisches Seelengemählde; und die Empfindungswahrheit dieser Poesie wird durch einen correcten, nicht ariostisch leichten, aber oft petrarchisch lieblichen, nur zuweilen pretiösen Ton der edelsten und kräftigsten Sprache so erhöht, daß alles Gefühl für Geistes-Adel und Schönheit in Italien plötzlich hätte erstorben seyn müssen, wenn Tasso nicht bald nach seinem Tode, immer mehr ohne Widerrede, in der Achtung und Liebe seiner Nation den Platz neben Petrarch und

Ariost eingenommen hätte, auf den kein andrer italienischer Dichter gegründeten Anspruch machen kann. Hätte er den Strich der Feile, die er bei seinen Arbeiten nicht öfter als Ariost gebrauchte, so fein, wie dieser, wegzufeilen verstanden; die mikrologische Kritik seiner Gegner würde noch eher verstummt seyn.

Man schätzt Tasso's poetisches Verdienst gewöhnlich nur nach seinem befreiten Jerusalem und seinem Amynt. Allerdings haben nur diese beiden Gedichte von ihm in der italienischen Litteratur nicht ihres gleichen. Aber auch als lyrischer Dichter ist er einer der eminentesten seiner Nation. Seine lyrische Poesie enthält das Wesen seines Geistes am reinsten und hängt eben deßwegen mit dem Charakter seiner epischen und dramatischen Gedichte so genau zusammen, daß man diese weit leichter beurtheilen kann, wenn man von jener anfängt. Auch gab es keine Zeit in Tasso's Leben, von seinem Knabenalter an, wo er unter andern Beschäftigungen nicht auch Sonette, Canzonen und Madrigale gemacht hätte.

* * *

Schon die Menge der lyrischen Gedichte Tasso's beweiset, daß ihm diese Poesie die natürlichste war. Seiner gesammelten Sonette allein sind über tausend; der Madrigale über dreihundert. Die Canzonen sind dafür, daß ihre Zahl geringer ist, desto länger u).

In

u) Ein Theil dieser Gedichte kam zuerst, nebst einigen Auf-

In allen diesen Gedichten erkennt man leicht den Schüler Petrarch's. Richtiger noch möchte man Tasso den einzigen Petrarchisten nennen. Seine und Petrarch's Empfindungsart war dieselbe; und nur der Dichter, der diese Empfindungsart mit aller ihrer natürlichen Innigkeit und Zartheit in die bekannten Formen der lyrischen Poesie zu übertragen wußte, war der petrarchischen Grazie des Ausdrucks und der Sprache fähig. Die übrigen Sonetten- und Canzonen-Verfasser, die man noch am richtigsten Petrarchisten nennt, haben sich zwar nach Petrarch gebildet; aber aus Tasso sprach der Geist der Muster, die von Jenen nur nachgeahmt wurden. Dieser Geist verließ ihn sogar, sobald er geflissentlich als Nachahmer in Petrarch's Fußtapfen trat. Seine Nachahmung der petrarchischen Schwester-Canzonen [x]) ist ein so frostiges Gegenstück zu diesen, daß man sie kaum ohne Widerwillen lesen kann [y]). Aber wo er, von Liebe, oder

Aufsätzen in Prose, unter dem Titel: *Rime e prose di Torq. Tasso*, Venez. 1583. heraus. Auf diesen ersten Band folgten bis 1519 noch fünf Bände. Die vollständigste Sammlung der lyrischen Gedichte Tasso's füllt den 6ten Band der Venezianischen Ausgabe seiner Werke. — In der *Raccolta di varie poesie di Torq. Tasso, ricavate di suoi monoscritti inediti*, (Roma) 1759, sind mehrere Madrigale für neu ausgegeben, die längst in der venezianischen Ausgabe standen. — Die kürzlich zu Paris bekannt gewordenen *Veillées du Tasse* sind mir noch nicht zu Gesicht gekommen.

x) S. den ersten Band, S. 163. u. f.

y) S. die venez. Ausg. Tom. V. p. 92. — Es war schon ein unglücklicher Gedanke, die Begeisterung, mit der Petrarch die Augen seiner Laura besang, auf eine schöne Hand übertragen wollen. Einem Giusto de' Conti (S. erster Band, S. 226) war so etwas zu ver-

oder moralischem Ernste, oder vom tiefen Gefühle seines Unglücks begeistert, nur sich selbst aussprechen wollte, da wurde er zur guten Stunde der zweite Petrarch [z]).

Die

verzeihen; aber keinem Tasso. Und doch fängt auch er, buchstäblich nach Petrarch, seinen Lobgesang an: Perche la vita è breve etc.

z) Als eins der lieblichsten Sonette Tasso's mag das folgende hier stehen:

Era dell' età mia nel lieto Aprile,
E per vaghezza l'alma giovinetta,
Gia ricercando di beltà, ch' alletta,
Di piacer in piacer spirto gentile,
Quando m' apparve donna assai simile,
Nella sua voce a candida Angeletta:
L'ali non mostrò già, ma quasi eletta
Sembrò per darle al mio leggiadro stile.
Miracol nuovo! ella a miei versi, ed io
Circondava al suo nome altere piume,
E l'un per l'altro andò volando a prova.
Questa fu quella, il cui soave lume
Di pianger solo, e di cantar mi giova,
E i primi ardori sparge un dolce obblio.

Zum Gegenstück mag ein anderes dienen, das zu Tasso's Gedichten aus dem Gefängnisse gehört. Die prosaische Wahrheit der Verzweiflung tönt durch die poetische in jedem Zeilen-Paare; aber das Ganze ist doch gewiß keine gereimte Prose:

Vinca Fortuna omai, se sotto il peso
Di tante cure alfin cader conviene:
Vinca, e del mio riposo, e del mio bene
L'empio trofeo sia nel suo tempio appeso.
Colei, che mille eccelsi imperj ha reso
Vili, ed eguali alle più basse arene,
Del mio male or si vanta, e le mie pene
Conta, e me chiama da' suoi strali offeso.
Dunque natura, e stil cangia, perch'io

Can-

Die Madrigale Tasso's sind die schönsten in der italienischen und vielleicht in jeder Litteratur. Vor ihm war diese Dichtungsart nichts weiter als ein Reimwerk gewesen, das von den Provenzalen herstammte, in der Zahl und Ordnung seiner Zeilen eben so strengen als geistlosen Gesetzen unterworfen war, und deßwegen seit der Veredelung der romantischen Poesie in Italien wenig galt [a]). Man hatte sich, um das Joch der alten Madrigalgesetze abzuschütteln, Abweichungen erlaubt, die zu den Namen Madrigalessen und Madrigalonen (Madrigalessi e Madrigaloni) Veranlassung gaben. Zur genaueren Geschichte dieser Kleinigkeiten ist hier nicht der Ort [b]). Durch Tasso wurde das Madrigal, was es seyn soll; etwas dem ernsthaften Epigramm der Griechen Aehnliches, wenn gleich meist nur eingeschränkt auf Ideen der Liebe; ein zarter und inniger, in wenigen kurzen Zeilen, wie ein Blütenblatt, leicht hinschwebender Gedanke [c]).

Tas-

Cangio il mio riso in pianto? Or qual più chiaro
Presagio attende del mio danno eterno?
Piangi, alma trista, piangi: e del tuo amaro
Pianto si formi un tenebroso rio,
Ch'il Cocito sia poi del nostro Inferno.

a) Nachricht von der Entstehung des Worts Madrigal und von dem ältesten Reimzwange dieser Versart, wie auch von älteren italienischen Madrigalen, giebt Crescimbeni, Istoria, etc. Vol. I. p. 183.

b) Auch über den schulgerechten Unterschied zwischen *Madrigali* und *Madrigaloni* und *Madrigalessi* kann man bei Crescimbeni, Quadrio, Muratori (della perfetta poesia Italiana) und andern italienischen Litteratoren hinreichende Kundschaft erhalten.

c) Z. B. dieses:
Quando miro le stelle:

S'aman,

Tasso's Madrigale beweisen auch, wie weit er, wenn ihn die Leichtigkeit dieser Form zu pikanten Einfällen ohne ernsthafteres Interesse verleitete, am Ziele vorbei traf. Ein geistlos excentrisches Gedankenspiel war dann Alles, was er zu Stande brachte [d]). Dasselbe beweisen die Reim- und Wort-Kün-

S'aman, dico, l'affuso.
Aprasi la prigione, ove son chiuso,
Quella, in cui da natura
L'anima pargoletta
Fu con gentili, e cari nodi astretta.
Ma quando vie più belle
Vostre luci rimiro
Volgersi a me con amoroso giro,
S'apra l'altra più dura,
In cui forte mi tiene
Lunge, dico da voi, luci serene.

Oder auch das folgende:

L'amar sempre sperando,
Non e l'amar verace,
Ma importuno desio di quel, che piace,
E sforzato voler, e'ngorda brama
Di quel, che per gioir s'apprezza, ed ama.
Jo son il vero amante,
Ch'amo l'orgoglio vostro, e i feri sdegni,
E i miei tormenti indegni,
Non per gioir, ma per languir costante.
Miracolo d'Amor, ch'altri non crede:
Morta è la speme, e vive in me la fede.

d) Dergleichen sind z. B.

Jo so, che non *temendo*,
Non avrei, che *temere*,
Tanto valor in regio cor comprendo;
Ma per lo mio volere
Mosso *temo* tal volta, e poi mi pento
D'aver *temuto;* e sento
In mezzo al mio *timor* nascer conforto;
Cosi mezzo mi sto tra vivo, e morto.

Oder

Künsteleien, deren er sich in ungünstigen Stunden als Sonettendichter zur Abwechselung besliß. Aber wer, wie er, über tausend Sonette und unter diesen so viele der vortrefflichsten gemacht hat, dem hält man gern solche Nebensünden zu Gute. Etwas zu ihrer Zeit Neues unter Tasso's lyrischen Gedichten waren seine Schäfergesänge, die man, nach Belieben, auch zu den Idyllen zählen kann.

Wenn man mit Tasso's lyrischer Poesie vertraut genug geworden ist und sich dabei der Lebensgeschichte des Dichters erinnert, erkennt man auch leicht in seinem befreiten Jerusalem das schönste Kind seines petrarchisch schwärmenden Herzens. Hätte Petrarch den Erfindungsgeist und den Fleiß, den ihm sein lateinisches Gedicht Afrika kostete, auf eine Epopöe in seiner Muttersprache verwandt und denselben Stoff bearbeitet, den Tasso wählte, so wäre Tasso mit seinen Talenten, das befreite Jerusalem zu besingen, zweihundert Jahre zu spät gekommen. Er hätte dann in der epischen Poesie so wenig Epoche gemacht, als er es in der lyrischen konnte.

Ehe Tasso als Epopöendichter den Weg fand, der für ihn der rechte war, hatte er, durch seinen Rinal-

Oder das folgende:

Tra mille fior già *colti* in dolce speco,
Quasi rosa non *colta*,
Non incolta, ma *colta*
Era Nerina, e Galatea con seco,
Pur come fiore *accolto* in verdi spoglie.
Ma chi le *colse?* Amor quando le *coglie*.

Rinald, einen jugendlichen Versuch in vier und zwanzig Gesängen, der sich nur noch unter den Litteratoren in Andenken erhalten hat, aber schon viel verspricht, seine Kräfte zur epischen Darstellung entwickelt und geübt [e]). Aber auch schon fast zu derselben Zeit hatte seine geübte Phantasie die Wahl ihres neuen Gegenstandes getroffen. Und sie konnte sie nicht glücklicher treffen. Eine große, ritterliche und religiöse Unternehmung; die Scene das Vaterland der christlichen Wunder und die Wiege der Feenmährchen; das Zeitalter dasjenige, wo der Rittergeist im höchsten Schwunge seiner Kraft Gottes und der Damen Sache als eine und dieselbe verfechten lernte; wo er Religion, Heroismus und Schwärmereien der Liebe als die drei Elemente seines Wesens auszubilden anfing; und Himmel und Hölle selbst im Kampfe um die Sache, für die auf Erden gefochten wurde; das war ein Thema für den Dichter, der die neue Idee einer romantischen Ilias fassen und ausführen konnte.

Man sagt in keinem Sinne zu viel oder zu wenig, wenn man das befreite Jerusalem eine romantische Ilias nennt; denn Alles, was man an dem Gedichte bewundern muß und tadeln darf, liegt in jenem Begriffe. Der Plan der homerischen Ilias liegt unverkennbar dem befreiten Jerusalem zum Grunde; aber nicht etwa so wie der langweiligen Avarchide Alamanni's. Den Geist des religiös-romantischen Ritterthums einer regelmäßig-epischen Composition nach dem Muster der Ilias einzuhauchen, übrigens aber auch kei-

e) Die älteste Ausgabe des Rinaldo ist vom Jahr 1562. In der Venezianis. Ausgabe der Werke des Tasso findet man ihn im 4ten Bande.

keinen Zug der homerischen Dichtung nachzuahmen, der nicht mit diesem Rittergeiste, der Seele der neuen Dichtung, in Einer großen Wirkung zusammentraf; das war Tasso's epische Idee; und diese Idee führte er aus als ein Meister. Religion, Heroismus und Schwärmereien der Liebe wurden nun auch die Elemente seines Gedichts. Die epische Majestät der Handlung wurde, wie in der Ilias, vollendet durch die Autorität und Mitwirkung der höchsten übernatürlichen Mächte. An die Stelle Jupiters trat der Gott der Christen. Die streitenden Götterparteien des griechischen Olymps wurden ersetzt durch den Fürsten der Finsterniß, der die irdischen Gegner des Himmels mit Zauberkünsten bewaffnet. Feen und Zauberer vertreten die Stelle der übrigen Götter. Engel kommen nur als Gesandte Gottes vor. Teufel, als dienstbare Geister Beelzebubs, wurden fast ganz, bis auf wenige Stellen, aus dem Spiele gelassen. Ihre groteske Natur hätte die Würde der Composition gestört; und durch die Zauberer, die überdieß dem romantischen Epos näher lagen, waren sie fast überflüssig gemacht. Mit der verständigsten Delicatesse zeichnete Tasso die übernatürlichen Wesen, deren er für seine Dichtung bedurfte. Sein Gott der Christen ist von allem metaphysischen Dunst entkleidet, ohne darum zum Menschen herabgedichtet zu seyn [f]). Beelzebub

f) Wie schön und edel wird durch den Blick, den der Weltschöpfer auf seine Erde wirft, die Scene eröffnet!

— Dal alto soglio il padre eterno,
Ch'è nella parte più del ciel sincera,
E quanto e dalle stelle al basso inferno,
Tanto è più insù della stellata spera,

Gli

dub heißt zwar Pluto, wie bei Dante; aber er ist kein enormes Scheusal, wie bei Dante; er ist nach Tasso's Zeichnung noch immer abscheulich genug, aber nicht bis zum Lächerlichen [g]); und er spricht wie ein König.

Auch bei der Erfindung der epischen Charaktere glaubte Tasso seinen Homer zu Rathe ziehen zu müssen. Sein Gottfried von Bouillon erinnert an Agamemnon; sein Rinald noch lebhafter an Achill. Nestor's Stelle im Kriegsrathe Gottfried's nimmt Peter der Eremit ein. Aber auch hier ist keine Spur von peinlicher Nachahmung. Tasso's Rinald ist wie Homer's Achill ein heroischer Wunderjüngling, ohne den der große Zweck des Krieges nicht erreicht werden konnte; aber übrigens ist zwischen ihm

Gli occhi in sù volse, e in un sol punto e in una
Vista mirò ciò ch' in se il mondo aduna.

*Cant. I.*

Sehr gut ist diese Gelegenheit benutzt, schon in den folgenden Stanzen etwas über den Charakter einiger der Fürsten des Heers zu sagen, denen der Alles Sehende in's Herz sieht.

g) Diese Darstellung des Königs der bösen Geister ist die erste in ihrer Art. Milton führte sie weiter aus, und nach ihm Klopstock.

Orrida maestà nel fiero aspetto
Terrore accresce, e più superbo il rende;
Rosseggian gli occhi, e di veneno infetto,
Come infausta Cometa, il guardo splende.
Gl' involve il mento e sù l'irsuto petto
Ispida, e folta la gran barba scende;
E in guisa di voragine profonda
S'apre la bocca, d'atro sangue immonda.

*Canto IV.*

ihm und Achill nur eine sehr entfernte Aehnlichkeit. Gottfried von Bouillon hat Agamemnon's Autorität und, als seine Tapfern uneinig werden, auf einige Zeit auch sein Schicksal; aber sein Charakter hat sehr bestimmte Züge, die in Homer's Zeichnung des Agamemnon fehlen. Tasso hätte sogar besser gethan, bei der Zeichnung seines Gottfried sich mehr an Homer's Agamemnon zu halten. Denn seine ängstliche Bemühung, diesen Anführer der religiösen Expedition durchaus zum Helden seiner Dichtung zu erheben und dadurch die Composition der Ilias zu übertreffen, war doch verloren. Der fromme Gottfried blieb, wie Virgil's frommer Aeneas, nach dem er auch ein wenig gemodelt ist, ein unästhetischer Charakter. Der Held des Gedichts war immer Rinald. Unschicklich war eben deßwegen auch der Titel Gottfried (*Il Goffredo*), den das befreite Jerusalem in den ersten Ausgaben führte.

Außer den Grundzügen der Composition verdankt Tasso bei der Erfindung und Anordnung der Begebenheiten in dem befreiten Jerusalem seinem Homer nur wenig. Nur die Einheit der Ilias schwebte ihm als das Muster vor, das er durch eine Erfindung von andrer Art zu erreichen und, wo möglich, zu übertreffen, bis zur Aengstlichkeit bemüht war. Ihm lag so viel an dieser Einheit, daß er vorzüglich um ihrer willen das ganze Gedicht so oft umgoß, bis er es durch die letzte Umarbeitung, die das eroberte Jerusalem heißt, gar um einen guten Theil seiner vorigen Schönheit gebracht hatte. Einige Proben von den ersten Bearbeitungen, die der Vollendung des Werks vorangingen, haben sich auch noch erhalten [h]). Aber nur

h) Siehe die Opere, edit. Venet. Tom. I. p. 320 etc.

nur in der Gestalt, wie es als befreites Jerusalem der Nachwelt werth und lieb geblieben ist, vereinigt es die Anordnung nach der Idee einer strengen Einheit mit den anziehenderen Schönheiten der Darstellung zu einem vortrefflichen Ganzen. Die Handlung des Gedichts fängt nicht, wie in dem befreiten Italien, der versificirten Zeitung Trissin's, mit dem Ausmarsche des Heers an, und begleitet es nicht von einer Meile zur andern. Die Schaaren der Kreuzfahrer sind im Morgenlande, wo Tasso's Dichtung sie findet, schon seit sechs Jahren. Syrien und einen Theil von Palästina haben sie schon erobert. Das Privatinteresse Einiger und die Uneinigkeit der Uebrigen halten die glücklichen Fortschritte ihrer Waffen auf, als sie nur noch wenige Meilen von Jerusalem stehen. Da blickt der Herr des Himmels auf sie herab. Durch seinen Einfluß begeistert, wählen die Fürsten einmüthig den frommen Gottfried von Bouillon zu ihrem Oberbefehlshaber mit einer Autorität, die er bis dahin nicht hatte; und neu beseelt rückt die Armee gegen Jerusalem vor. Sie erblicken die heilige Stadt, das Ziel ihres Heldenmuths. Gottfried giebt den Befehl, einen Wald umzuhauen, um die unentbehrlichen Maschienen zur Bestürmung der Stadt zu verfertigen. Der entscheidende Augenblick scheint da zu seyn; und diese scheinbare Nähe der Katastrophe schon im dritten Gesange des Gedichts macht Tasso's dichterischem Anordnungsgeiste nicht wenig Ehre. Jetzt bewaffnet sich gegen den Himmel die Hölle; und ein schönes Weib wird ihr Werkzeug. Armide, die Tochter eines Zauberers, bringt neue Zwietracht in das christliche Lager. Der unüberwindliche Heldenjüngling Rinald, ohne den kein entscheidender Sieg erfochten werden kann, wird die Beute der Verführerin

Armide. Während die Katastrophe sich immer weiter wieder entfernt, beleben Zweikämpfe und romantische Abenteuer die Gegend um Jerusalem, gerade so, wie in der Ilias unentscheidende Kämpfe und Schlachten im griechischen Heroengeiste die Gegend um Troja während der Entfernung Achill's beleben. Der Schlachten im befreiten Jerusalem sind weniger, als in der Ilias, und der Heroismus in jenem ist überhaupt monotoner. Das romantische Wechselspiel des Heldensinns und der Liebe ist dafür desto schöner und zarter durchgeführt. Aber eine wesentliche Schönheit der Composition, die die Ilias auszeichnet, fehlt im befreiten Jerusalem ganz. In jener wächst das Interesse durch ein furchtbar schönes Crescendo der Noth des griechischen Heers mit jedem Gesange. Im befreiten Jerusalem wechseln die Kämpfe und Abenteuer bis zur Wiederkehr Rinald's ohne Gradation ab; und die drei letzten Gesänge sind sogar kälter, als die übrigen. Den auffallendsten Fehler gegen die Einheit der Composition beging Tasso, als er die lange Episode von Olynt und Sophronia schon im zweiten Gesange einschaltete, ehe noch ein Mal das Interesse der epischen Handlung ganz fixirt war. Er hat sich diese Uebereilung auch oft genug müssen vorwerfen lassen. Aber eben in dieser Uebereilung erkennt man wieder ihn. Die rührende Schönheit der Episode, die er, bei seinem Gefühl, unmöglich unterdrücken konnte, galt ihm doch noch mehr, als die berechnete Schönheit des Plans seines Gedichts. Einen andern Platz konnte er für diese Episode nicht ausmitteln. Von seinem Gefühle beherrscht, bildete er sich ein, sie stehe am rechten Platze. Und die Nachwelt, billiger, als Tasso's Zeitgenossen, vergaß gern das Gesetz der Kritik, um die schönste aller Episoden,

die

die je ein Dichter einer größeren Erzählung eingewebt hat, nicht zu entbehren.

Die Charaktere im befreiten Jerusalem sind nicht viel bestimmter, als die im rasenden Roland, gezeichnet; aber die Hauptpersonen des Gedichts, außer dem frommen Heerführer, sind interessanter. Ariost's Roger verschwindet gegen Tasso's Rinald [i]). Ein so sanfter und doch unerschrockener Held, wie Tasso's Tankred, findet sich im rasenden Roland nicht. Die Zauberin Armide ist in den Grundzügen freilich nach Ariost's Alcine, und die Heldinn Clorinde nach der Bradamante und Marfise, copirt. Aber nur Bradamante interessirt unter den weiblichen Charakteren im rasenden Roland durch sich selbst; wie denn fast alle Personen dieses Gedichts nur durch die Situationen, in die sie der Dichter setzt, unsre Aufmerksamkeit auf einige Zeit gewinnen. Tasso, dessen epische Poesie nie ihren lyrischen Ursprung verleugnet, legte unwillkührlich auch in die Zeichnung der weniger bedeutenden Charaktere mehr Ausdruck und gab dadurch seinem ganzen Gemählde mehr Seele. Die Bilder seiner Helden und Heldinnen bleiben unserm Gemüth

i) Die Stanze, in der wir zuerst aufmerksam auf ihn gemacht werden, ist unübertrefflich.

Ma il fanciullo Rinaldo è sovra questi,
E sovra quanti in mostra eran condutti:
Dolcemente feroce alzar vedresti
La regal fronte, e in lui mirar sol tutti.
L'età precorse, e la speranza; e presti
Pareano i fior, quando n'usciro i frutti.
Se'l miri fulminar ne l'arme avvolto,
Marte lo stimi; Amor, se scopre il volto.

*Canto. I.*

Gemüth eingeprägt, während die ariostischen Abenteurer und wandernden Prinzessinnen auch unser Gedächtniß nur durchreisen.

Der innige Ausdruck des reinsten Menschengefühls ist es auch, was Tasso's epische Manier auszeichnet. Wer, von diesem Ausdruck nicht ergriffen, als Kenner und Dilettant den Mangel einer ariostischen Originalität und Fülle nicht verschmerzen kann, ist zu beklagen. Denn selten oder nie opfert Tasso die ästhetische Wahrheit der moralischen auf. Er war nichts weniger als ein geistlos-sentimentaler Frömmler. Eher möchte eine frömmelnde Kritik ihm den Leichtsinn vorwerfen, mit dem er die wollüstigsten Bilder, wenn gleich immer mit Anstand, so gern ausmahlt. Seine Beschreibung der Gärten der Armide [k]) und der üppigen Freuden, in denen diese Zau-

k) Besonders in den drei folgenden Stanzen:

Quivi di cibi pretiosa, e cara
 Apprestata è una mensa in sù le rive:
 E scherzando sen van per l'acqua chiara
 Due donzellette garrule, e lascive:
 C'hor si spruzzano il volto, or fanno à gara
 Chi prima à un segno destinato arrive.
 Si tuffano tal'ora: e'l capo e'l dorso
 Scoprono al fin dopo il celato corso.
Mosser le natatrici ignude, e belle
 De' duo guerrieri alquanto i duri petti;
 Sì che fermarsi à riguardarle: ed elle
 Seguian pur' i lor giuochi, e i lor diletti.
 Una in tanto drizzossi, e le mammelle,
 E tutto ciò, che più la vista alletti,
 Mostrò dal seno insuso aperto al cielo,
 E'l lago à l'altre membra era un bel velo.
Qual matutina stella esce de l'onde
 Rugiadosa, e stillante: ò come fuore

Spun-

Zauberin ihren Rinald gefesselt hält [l]), wiegt an verführerischer Schönheit beinahe Alles auf, was Ariost von seiner Alcine und ihrem glücklichen Roger erzählt. Aber selbst aus den üppigsten Gemählden im befreiten Jerusalem spricht ein wollüstig schwärmender Ernst, nie ein kecker Leichtsinn [m]). Alle Situationen in der großen Dichtung haben ein ernsthaftes Interesse; und unter ihnen gehören immer diejenigen, wo dieses Inter-

Spuntò, nascendo già da le seconde
Spume de l'Ocean, la Dea d'amore;
Tal apparve costei: tal le sue bionde
Chiome stillavan cristallino umore.
Poi girò gli occhi, e pur 'à l'hor s'infinse
Que' duo vedere, e in se tutta si strinse.

*Canto XV.*

l) *Canto XV.*

m) Z. B. in den beiden folgenden Stanzen, besonders der zweiten, der auch die eigensinnigste Kritik huldigen muß, wenn der Kritiker nicht auf dem Sterbebette liegt.

Ella dinanzi al petto hà il vel diviso,
E'l crin sparge incomposto al vento estivo.
Langue per vezzo: e'l suo infiammato viso
Fan biancheggiando i bei sudor più vivo.
Qual raggio in onda, le scintilla un riso
Ne gli uumidi occhi tremulo, e lascivo;
Sovra lui pende: e ei nel grembo molle
Le posa il capo, e'l volto al volto estolle.

Ei famelici sguardi avidamente
In lei pascendo, si consuma, e strugge.
S'inchina, e i dolci baci ella sovente
Liba hor da gli occhi, e da le labra hor sugge:
Et in quel punto ei sospirar si sente
Profondo sì, che pensi: hor l'alma fugge,
E'n lei trapassa peregrina. Ascosi
Mirano i duo guerrier gli atti amorosi.

*Canto XVI.*

teresse sich zur Rührung neigt, zu den schönsten. So z. B. die Episode von Olget von Sophronia [n]); der erste Eindruck, den der Anblick der Stadt Jerusalem auf das christliche Heer macht [o]); der Kampf Tankred's mit der Clorinde [p]); die Flucht der Erminia [q]); der Tod des Dänischen Prinzen Sueno [r]); der Tod der Clorinde, eine der trefflichsten Stellen im ganzen Gedicht [s]); und so noch andere, die hier aufzuzählen über-

n) *Canto II.*

o) *Canto III.*

p) *Canto III.*

q) *Canto VII.*

r) *Canto VIII.*

s) Tankred hat seine geliebte Clorinde, die ihn nicht wieder liebte, nach dem hartnäckigsten Kampfe, ohne sie zu erkennen, tödtlich verwundet. Sie sinkt, und ruft:

Amico hai vinto: io ti perdon; perdona
Tu ancora, al corpo nò, che nulla pave
A' l'alma sì: deh per lei prega, e dona
Battesmo à me, ch'ogni mia colpa lave.
In questò voci languide risuona
Un non sò che di flebile, e soave,
Ch' al cor gli serpe, e ogni sdegno ammorza;
E gli occhi à lagrimar gli invoglia, e sforza.
Poco quindi lontan nel sen del monte,
Scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse, e l'elmo empiè nel fonte,
E tornò mesto al grande ufficio, e pio.
Tremar senti la man, mentre la fronte
Non conosciuta ancor sciolse, e scoprio.
La vide, e la conobbe: e restò senza
E voce, e moto. Ahi vista; ahi conoscenza!
Non morì già, che sue virtuti accolse
Tutte in quel punto, e in guardia al cor le mise:
E premendo il suo affanno à dar si volse
Vita con l'acqua à chi col ferro uccise.
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,

Colei

überflüssig seyn würde. Nächst der romantischen Rührung zeichnete Tasso vorzüglich diejenigen Empfindungen und Situationen am glücklichsten, die einen besondern Reiz der Lieblichkeit, oder der Furchtbarkeit für ihn hatten, z. B. die Ankunft der Armide im Lager der Christen [t]); die Versammlung der bösen Geister in der Hölle [u]); u. s. w. Aus Stellen dieser Art, an

Colei di gioja trasmutossi, e rise:
E in atto di morir lieto, e vivace
Dir parea: s'apre il cielo; io vado in pace.
*Canto XII.*

t) Argo non mai, non vide Cipro, ò Delo
D'habito, ò di beltà forme si care;
D'auro hà la chioma, & or dal bianco velo
Traluce involta, or discoperta appare.
Così qual'or si rasserena il cielo,
Or da candida nube il Sol traspare;
Or da la nube uscendo i raggi intorno
Più chiari spiega, e ne raddoppia il giorno.
Fà nove crespe l'aura al crin disciolto,
Che natura per se rincrespa in onde;
Stassi l'avaro sguardo in se raccolto,
E i tesori d'Amore, e i suoi nasconde;
Dolce color di rose in quel bel volto
Fra l'avorio si sparge, e si confonde:
Ma nella bocca, onde esce aura amorosa,
Sola rosseggia, e semplice la rosa.
*Canto IV.*

u) Nie hat wohl die weiche italienische Sprache furchtbarer gerauscht, als in dieser Stanze:
Chiama gli abitator de l'ombre eterne
Il rauco suon dela tartarea tromba.
Treman le spatiose atre caverne,
E l'aer cieco à quel romor rimbomba.
Nè stridendo così da le superne
Regioni del Cielo il folgor piomba;
Nè si scossa giamai trema la Terra,
Quando i vapori in sen gravida serra.
*Canto III.*

an denen die ganze Seele des Dichters gearbeitet hat, sieht man denn auch am deutlichsten, wie die italienische Sprache mit ihrem Reichthum und ihrer Harmonie seiner Phantasie zu Gebothe stand; wie weit entfernt er dann, bei aller Liebe zur Feierlichkeit, von Prunk und Affectation war; und mit welcher Zartheit sein Geschmack in jedem Gemählde, das sein Herz entwarf und seine Phantasie ausführte, die Farben vertheilte. Wenn die Manier Tasso's nicht so national-italienisch ist, wie die Manier Ariost's, ist sie dafür desto poetischer für die ganze Welt. Kein episches Gedicht, weder aus der alten, noch aus der neueren Litteratur, hat auch in Uebersetzungen, wenn sie nur irgend erträglich waren, bei allen cultivirten Nationen ein so entschiedenes Glück gemacht, als das befreite Jerusalem. Ariost und Tasso sind in Europa ungefähr gleich berühmt; aber Tasso ist bekannter. In Italien selbst sind Stanzen aus dem befreiten Jerusalem zu Volksgesängen geworden. Damit kein Versuch übrig bliebe, es der Nation in jeder Nationalform an das Herz zu legen, übertrug man es sogar in verschiedene Provinzial-Dialekte x).

Eine Erneuerung der veralteten Streitfrage: ob Ariost, oder Tasso als epischer Dichter den Vorrang verdiene? wird hier, hoffentlich, niemand erwarten. Alle Materialien zu einer vernünftigen Antwort sind in einer vorurtheilfreien Charakteristik der Poesie beider Dichter vollständig enthalten; und die

x) Bei diesen Uebersetzungen des Toscanischen in andre Dialekte nahm man sich aber solche Freiheiten, daß das Gedicht einen ganz andern Charakter erhielt, z. B. in dem *Tasso Napoletano*, Napoli, 1689. fol.

die Zeit, wo man, ohne Rücksicht auf den Charakter eines Gedichts zu nehmen, nach allgemeinen Kunstregeln über alle Dichtungsarten auf gleiche Art geistlos aburtheilte, ist, zur Ehre der neueren Kritik, vorüber.

Die Umarbeitung dieses Gedichts unter dem Titel: Das eroberte Jerusalem y) hat, außer dem Dichter selbst, fast keinen einzigen Freund gefunden. Es ist die Arbeit eines Hypochondristen, der aus Mißmuth und Kränklichkeit den Geschmack an seiner eigenen Begeisterung verloren hatte. Mit kalter Bedachtsamkeit wollte er Fehler verbessern, die in die Vorzüge seines Gedichts so eingewebt waren, daß er jene nicht aufheben konnte, ohne diese zu entstellen. Die Composition gewann durch diese kritische Arbeit hier und da; aber Styl und Ausdruck verloren überall; und was abgeschnitten wurde, blieb unersetzt, so viel Zusätze auch der künstelnde Dichter seiner Erfindung anheftete. Das eroberte Jerusalem hat vier Gesänge mehr, als das befreiete; also gerade so viel, als die Ilias, ohne darum dieser in einem wesentlichen Zuge ähnlicher geworden zu seyn. Der schöne Rinald ist, um nicht mit seinem Namensverwandten beim Ariost verwechselt zu werden, umgetauft und heißt nun Richard. Die Episode von Olynt und Sophronia ist weggestrichen. Die Aufzählung aller übrigen Veränderungen, die das Ganze in der Anordnung und Ausführung erleiden mußte, würde hier zu speciell seyn. Man darf nur die ersten sieben neuen Stanzen lesen, mit denen das eroberte Jerusalem anfängt; und man hat für's Erste Stoff genug zum Bedauern der rückwärts schreitenden Muse eines

y) Opere, edit. Venet. Tom. IV.

eines Dichters, der schon im Jünglingsalter ein Mann und Meister war [z]).

Das zweite classische Werk Tasso's, auch noch eine Frucht seiner männlichen Jugendkraft, ist sein Schäferdrama Amynt [a]). Erfinder der Schäferdramen (*favole boscarecce*) war Tasso nicht, obgleich mehr als ein Herausgeber des Amynt es auf das Wort des andern versichert. Des Opfers von Agostino Beccari, das schon im J. 1545, also ungefähr

z) Wie frostig und gezwungen ist nicht schon die erste Stanze, mit der diese Umarbeitung anfängt!

Jo canto l'arme, e'l cavalier sovrano,
Che tolse il giogo alla città di Cristo.
Molto col senno, e coll' invitta mano,
Egli adoprò nel glorioso acquisto;
E di morti ingombrò le valli, e'l piano,
E correr fece il mar di sangue misto.
Molto nel duro assedio ancor sofferse,
Per cui prima la terra, e'l Ciel s'aperse.

Dieß soll eine Verbesserung des Anfangs des befreiten Jerusalems seyn:

Canto l'arme pietose, e'l Capitano,
Che'l gran sepolcro liberò di Cristo,
Molto egli oprò col senno e con la mano,
Molto soffri nel glorioso acquisto.
E invan l'Inferno vi si oppose, invano
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto;
Che'l Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
Segni ridusse i suoi compagni erranti.

Den mikrologischen Kritikern hatte dieser Anfang wegen einiger ungewöhnlichen Ausdrücke, z. B. des Worts *pietose* in dieser Bedeutung, misfallen.

a) Das Verzeichniß der vorzüglichsten Ausgaben des Amynt findet man bei Fontanini.

gefähr dreissig Jahr vor dem Amynt, auf dem Theater zu Ferrara aufgeführt wurde, und noch einiger ähnlichen Schäferdramen ist schon oben gedacht. Aber Tasso adelte diese bis dahin triviale Art, romantische Idyllen zu dramatisiren, dadurch, daß er seinen Geist in sie übertrug. Ein Theil der Erfindung des Amynt soll aus dem wirklichen Lebensroman des Dichters genommen seyn. Dergleichen poetische Verwandlungen der Wirklichkeit in eine schönere Möglichkeit sind nichts Besonderes in der Geschichte eines Gedichts. Sie können auch dem poetischen Interesse eben so leicht schaden, als sie sie beleben können. Mag Tasso mit seinem Schäfer Amynt sich selbst gemeint haben, oder einen andern; er selbst lebt und webt mit seiner zärtlich idealisirenden und romantisch schwärmenden Phantasie in dem ganzen Gedichte. Das Unbedeutendste an diesem Gedichte ist die Erfindung. Ihre Simplicität wäre ein Vorzug, wenn nur die Verwickelung weniger gemein wäre und nicht selbst gegen die Delicatesse anstieße. Ein junger Schäfer, der fast schon verzweifelt, seine schöne Sylvia zu erweichen, ist so glücklich, sie aus den brutalen Händen eines Satyrs zu retten, der sie nackt an einen Baum gebunden hat, um sie zu nothzüchtigen. Für das Auge des Publicums war freilich diese Scene nicht bestimmt; denn sie wird nur erzählt; aber an ihr hängt die erste Hälfte des Dramas; und es ist schwer, mit dem klagenden Amynt Partei gegen die züchtige Schäferin zu nehmen, die von dem Liebhaber, der sie aus einer so kritischen Situation gerettet hat, nach wie vor nichts hören will. Indessen nahm man es, nach der italienischen Denkart des sechzehnten Jahrhunderts, mit dieser Indelicatesse überall nicht genau. Weniger bedenklich ist

die

die Katastrophe. Der unglückliche Liebhaber stürzt sich, auf eine falsche Nachricht von dem Tode seiner Geliebten, von einem Felsen. Dieser Beweis seiner Treue rührt endlich die bis dahin Unerbittliche. Unter ihren Küssen lebt der halb todte Amynt wieder auf, und sie wird die seinige. So viel Verdienst der Erfindung möchten nun die älteren Schäferdramen auch wohl haben. Aber die Scenen, die durch diese unbedeutende Fabel des Stücks herbeigeführt wurden, waren gerade von der Art, wie sie Tasso's Phantasie am liebsten ausmahlte. Der schönste Ausdruck der Empfindungen, die in einer solchen Verbindung von kleinen Begebenheiten die schäferlich-natürlichsten waren, ist die poetische Seele des ganzen Gedichts. Alles Uebrige, auch der Dialog, wurde dadurch zur Nebensache. Aber es giebt auch in der Litteratur aller Nationen kein reizenderes Empfindungsgemälde in einem ähnlichen Styl. Fast überall hat der Ausdruck einen sanft lyrischen Schwung. Das Sylbenmaß wechselt, wie die Wahrheit dieses Ausdrucks es verlangt. Die Chorgesänge der Hirten unterscheiden sich von den Dialogen und Monologen nur durch einen freieren, von der gegenwärtigen Situation weniger beschränkten Ideenflug. Vom Anfange bis zu Ende des Gedichts begleitete den Dichter die Idee des goldenen Zeitalters und einer idealen Naturwelt. Von dieser Idee begeistert, dachte er sich alle Verhältnisse des Lebens reiner und wahrer; in allen eine kräftigere, und doch zartere Natur; statt aller Gesetze nur Neigungen; statt aller Pflichten nur einen tadellosen Trieb. Den Chorgesang, der den ersten Act schließt, kann man als den Schlüssel zum Wesen des ganzen Gedichts ansehen. Da strahlt die schäferliche Vorstellung von der Bestimmung des Men-

schen im hellsten Lichte [b]); und die weiche Vertheilung dieses Lichts durch das ganze Gemählde giebt, mit dem üppig-naiven Colorit [c]), allen Partieen ein ästhetisches Leben und einen Charakter, durch den dieses Schäferdrama einzig in seiner Art ist.

* * *

Die

b) O bella età dell' oro,
Non già perchè di latte
Sen corse il fiume, e stillò mele il bosco:
Non perchè i frutti loro
Dier dall' aratro intatte
Le terre, e gli angui errar senz' ira, o tosco:
Non perchè nuvol fosco
Non spiegò allor suo velo;
Ma in primavera eterna,
Ch' ora s'accende, e verna,
Rise di luce, e di sereno il Cielo:
Nè portò peregrino
O guerra, o merce agli altrui li di il pino;
Ma sol, perchè quel vano
Nome senza soggetto,
Quell' Idolo d'errori, Idol d'inganno,
Quel, che dal volgo insano
Onor poscia fu detto,
Che di nostra natura 'l feo tiranno.
Non mischiava il suo affanno
Fralle liete dolcezze
Dell' amoroso gregge:
Nè fu sua dura legge
Nota a quell' alme in libertate avvezze;
Ma legge aurea, e felice,
Che natura scolpì: *S'ei piace, ei lice.*

*Atto I.*

c) Z. B. gleich im Anfange bei der Beschreibung des ersten Kusses, den der zärtliche Amynt seiner Spröden sinnreich abstahl.

Die übrigen poetischen Werke Tasso's, so viel ihrer noch da sind, haben sich mehr bei den Litteratoren, als bei dem Publicum im guten Rufe und in einer Art von Ansehen erhalten.

Dahin gehört das Trauerspiel Torrismond (*il Torrismondo*) [d]). Tasso schrieb es, als sein Geist schon tief gebeugt war, vermuthlich großen Theils im St. Annen-Hospital. Im Jahr 1587 gab er es heraus und eignete es dem Prinzen Vincenz Gonzaga von Mantua zu, der ihn das Jahr vorher aus seiner Gefangenschaft erlöset hatte. Nach der Kritik der italienischen Litteratoren, die sich dieses Trauerspiels angenommen haben, ist es, wie Alles, was ein italienischer Kritiker herzhaft zu loben anfängt, unübertrefflich; ein Meisterwerk gleich dem Oedipus des Sophokles, wenn es nicht vielmehr diesen Oedipus selbst übertrifft. Mit unbefangener Aufmerksamkeit geprüft, erscheint es anders. Es mag leicht so viel poetischen Werth haben, als die besten unter den übrigen italienischen Trauerspielen aus dem sechzehnten Jahrhundert. Das sagt aber immer noch wenig genug. Der Stoff ist, wenn man will, romantisch und tragisch. Er gehört, nach der Fiction wenigstens, der Geschichte des Mittelalters zu. Woher ihn Tasso genommen, oder ob er ihn ganz erfunden hat, mögen Andre untersuchen. Schwer zu erfinden war er nicht. Torrismond, ein König der Gothen, begeht einen Incest mit seiner Schwester, ohne zu wissen, daß es seine Schwester ist. Der Oe-

dipus

d) In der venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso findet man es im 3ten Bande. Einzeln gedruckt ist es eine litterarische Seltenheit.

dipus des Sophokles scheint damals in Italien die Meinung veranlaßt zu haben, daß ein Incest zur Fabel eines vollkommenen Trauerspiels gehöre; denn auch die Canace des Speroni, deren Inhalt oben angezeigt wurde, dreht sich um ein ähnliches Unglück. Tasso's Erfindung übertrifft die des Speroni weit. Sie ist schon deßwegen von edlerer Natur, weil sie, dem Sophokles in der Nachahmung getreuer, die Hauptpersonen die unwillkürliche Beleidigung der Natur tief empfinden und sich selbst dafür bestrafen, nicht aber, wie in der Canace des Speroni, ihre Schuld ganz ruhig auf das Schicksal schieben läßt und den tragischen Ausgang durch einen Dritten herbeiführt. Romantisch kann sie heißen, weil, außer einem drohenden Orakelspruche, um die Begebenheit bis zum Anfange der tragischen Situationen zu bringen, eine Austauschung zweier Kinder in der Wiege, ein Schiffbruch, und ähnliche Ereignisse, die in den alten Ritterromanen nicht fehlen durften, auch hier vorhergehen müssen. Das Unglück Torrismond's wird noch erhöht durch ein Verbrechen, das er wissentlich begangen hat; denn als er sich mit seiner Schwester, die er für eine auswärtige Prinzessin hielt, von Leidenschaft überwältigt, ungebührlich vereinigte, hatte er sie als Braut für seinen Freund Germond, einen König von Schweden, abgehohlt; und dieser ist nun da, seine Braut in Empfang zu nehmen. An Veranlassung zu einer schönen Combination tragischer Scenen fehlt es also nicht. Aber Tasso's Phantasie war zu entkräftet; die peinliche Nachahmung der Form der griechischen Tragödie lähmte ihm vollends die Flügel; und er hatte so wenig, als einer seiner modernen Vorgänger in der tragischen Kunst, den Muth, sich selbst, gegen das Beispiel der alten

Tragiker und die Poetik des Aristoteles, ein neues Gesetz zu geben. Ein Chor muß auch hier zum Beschlusse jedes Acts eine Trauer-Canzone voll moralischer Betrachtungen über die Ungewißheit aller menschlichen Dinge absingen. Reden, die die Hauptpersonen an einander halten, müssen großen Theils die Stelle des wahren Dialogs vertreten. Boten dürfen auch nicht fehlen, damit der Zuschauer Alles erfahren kann, was zur Handlung gehört. Edel und oft energisch ist indessen die Sprache des Stücks [e]). Der Schlußchor erhält ein neues Interesse der Rührung, wenn man sich an das Schicksal des Dichters erinnert, der unverkennbar die damals wahrscheinliche Vergänglichkeit seines eigenen Ruhms in den Klagen über den Umsturz eines königlichen Hauses beweint [f]).

Noch

e) Z. B. in der Rede, in welcher Torrismond die Qualen seines geängstigten Gewissens beschreibt:

Da indi in quà sono agitato, ahi lasso,
Da mille miei pensieri, anzi da mille
Vermi di penitenza io son trafitto;
Non sol roder mi sento il core, e l'alma.
Nè mai da' miei furori o pace, o tregua
Ritrovar posso. O Furie, o Dire, o mie
Debite pene, e de' non giusti falli
Giuste vendicatrici; ove ch'io volga
Gli occhi, o giri la mente, e 'l mio pensiero
L'atto, che ricopri l'oscura notte,
Mi s'appresenta, e parmi in chiara luce
A tutti gli occhi de' mortali esposto.
Ivi mi s'offre in spaventosa faccia
Il mio tradito amico, odo l'accuse,
E le giuste querele, odo i lamenti,
L'amor suo, la costanza, ad uno ad uno
Tanti merti, tante opre, e tante prove,
Che fatte egli ha d'inviolabil fede.

*Atto I.*

f) E come alpestro, e rapido torrente,

Come

Noch ein Fragment einer Tragödie, allem Ansehen nach ein älterer Anfang des Torrismond, findet sich unter Tasso's Werken [g]).

Talent zur komischen Kunst sollte man einem Dichter von Tasso's Sinnesart am wenigsten zutrauen. Weiter brachte er diese Kunst auch freilich durch sein Lustspiel: Die Verwickelungen der Liebe (*Intrighi d'amore*) nicht [h]). Aber er bewies doch, mit welcher Gewandheit er seine Muttersprache in jeder Form verarbeiten konnte. Der Dialog in diesem Lustspiele ist so leicht und munter, als ob es ein Nachtrag zu den ariostischen wäre.

Das letzte Gedicht von größerem Umfange, mit dem sich Tasso in seinen traurigen Tagen beschäftigte, ist seine Schöpfung (Sette giornate del mondo creato) [i]). Der Tod hinderte ihn, es wenigstens so zu vollenden, als er es mit seinen erschöpften Kräften vermocht haben würde. Entweder um sich die

Arbeit

Come acceso baleno
In notturno sereno,
Come aura, o fumo, o come stral repente,
Volan le nostre fame, ed ogni onore
Sembra languido fiore.
Che più si spera, o che s'attende omai?
Dopo trionfo, e palma
Sol quì restano all' alma
Lutto, e lamenti, e lagrimosi lai.
Che più giova Amicizia, o giova Amore?
Ahi lagrime! ahi dolore!

g) Opere, edit. Venet. Tom. III.

h) Ebendaselbst.

i) Ebendaselbst. Einzeln gedruckt zuerst zu Viterbo, 1607.

Arbeit der Versification zu erleichtern, oder aus andern Gründen, wählte er zur metrischen Form dieses Werks die reimlosen Jamben. Was man in der Kürze zum Lobe des Ganzen sagen darf, ist, daß es sich hier und da durch gelungene Beschreibungen, und überall durch eine musterhafte Sprache auszeichnet.

* * *

Die Anzeige der prosaischen Schriften Tasso's gehört in die beiden folgenden Capitel.

---

## Drittes Capitel.

### Geschichte der schönen Prose.

In dem goldenen Zeitalter der italienischen Litteratur erreichte neben der Poesie auch die Beredsamkeit in italienischer Prose ihre äußerste Höhe, wenn gleich nicht die letzte Höhe der classischen Vollendung. Einen prosaisch beredten Autor, der in seiner Art wäre, was Petrarch, Ariost und Tasso in der ihrigen sind, sucht man unter den vorzüglicheren der italienischen Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts, wie denn freilich auch unter denen der beiden folgenden Jahrhunderte, vergebens.

Man

Man darf behaupten, daß die Schuld, warum die wahre Prose damals in Italien hinter der Poesie zurückblieb, nicht an den Köpfen, sondern an dem Zeitalter lag. Der wahren Prose, d. h. derjenigen, die ihren Gegenstand zwar ästhetisch, aber für das Bedürfniß der Belehrung und nicht um des ästhetischen Interesse willen, behandelt und die Schönheit der Darstellung, die dem Dichter Zweck ist, nur als Mittel gebraucht, auf die natürlichste und edelste Art den Verstand für die Sache, nicht das Gefühl für die Form, zu gewinnen; dieser Prose standen damals zu viele Hindernisse entgegen. Das erste war die Autorität der Zwitterprose, die mit einem edlern Namen die romantische heißen kann. Ihre Entstehung ist im ersten Buche dieser Geschichte erzählt k). Vor dem Rückfalle in den gothischen Phrasenpomp, der vor Boccaz die Stelle der erzählenden Poesie großen Theils vertrat, war man durch den herrschenden Geschmack des sechzehnten Jahrhunderts in Italien hinlänglich gesichert; aber nicht vor dem Misbrauche der anmuthigen Geschwätzigkeit, die seit Boccaz'ens Epoche zum Wesen der neueren Prose zu gehören schien. Die Nachahmung des Boccazischen Novellenstyls wirkte mehr nachtheilig, als nützlich. Ihr entgegen wirkte zwar die Nachahmung der antiken Prose, seit Machiavell und Bembo diesen Ton angaben. Aber in dieser Collision gedieh die neuere Beredsamkeit doch nicht so, wie man erwarten möchte, weil die Nachahmer der Alten, bezaubert von ihren Vorbildern, mit einer Aengstlichkeit Italienisch schrieben, als ob sie jedes Wort bei einem lateinischen Classiker verantworten sollten. Man kam so weit, einzusehen, daß außer-

k) Erster Band, S. 194 ꝛc.

außerhalb der Sphäre der Romane und Novellen die romantische Prose sich nicht auf eine ähnliche Weise, wie die romantische Poesie, in mehreren Dichtungsarten, veredeln und der antiken gegenüber stellen ließ. Aber man getraute sich noch nicht, die Wahrheit, Präcision und Fülle des Styls eines Livius und Cicero im Ganzen nachzuahmen, ohne in Nebensachen zu manieriren. Mit einem Worte, die Vereinigung der Freiheit und Eigenthümlichkeit des Schriftstellers mit den unveränderlichen Gesetzen der Rhetorik wurde noch nicht gefunden. Dazu kam drittens, daß selbst die Nachahmer der antiken Prose zu sehr an schönen Phrasen und Worten hingen und, weil sich ein numeröser Periodenbau leichter, als ein energischer Gedankenbau, nachahmen ließ, fast immer den Livius und Cicero, den Tacitus aber fast nie, zum Muster nahmen. Allen diesen Uebeln hätte nur durch ein stärkeres Interesse für die Sache, als für den Styl, wenigstens zum Theil, abgeholfen werden können. Aber die litterarische Cultur des Zeitalters war durch und durch ästhetisch. Die meisten unter den berühmteren italienischen Prosaisten des sechzehnten Jahrhunderts hatten nicht nur, etwa wie Plato und Aristoteles, in ihren jüngeren Jahren Verse gemacht und sich vielleicht ein Mal für Dichter gehalten; sie fuhren fort, zu dichten, oder doch Verse zu machen. Sie schwankten, ohne es zu wissen, unentschlossen zwischen der poetischen und prosaischen Wahrheit. Und die Schul- und Facultätsgelehrten, denen an einer vernünftigen und edlen Darstellung gar nichts lag, waren vollends nicht die Männer, die die übrigen von dem Mißbrauche schöner Phrasen hätten ablenken können.

Von

Von einem Geschichtschreiber der Beredsamkeit erwartet man billig nicht, daß er jedes in erträglicher Prose geschriebene Buch anzeige. Das rhetorische Verdienst der Schriftsteller aber, die sich durch schöne Darstellung auszeichneten, läßt sich am bequemsten nach den verschiedenen Gattungen des prosaischen Styls übersehen. Von den Novellisten, die auf der Grenzlinie zwischen der Poesie und der Prose stehen, mag zuerst die Rede seyn.

---

I. Die italienische Novellenprose blieb im Ganzen, was sie seit Boccaz gewesen war. Das Publicum las nach wie vor, nächst Sonetten und Rittergedichten, nichts lieber als Geschichtchen in der Manier des Boccaz; und die Geschichtchenerzähler waren zufrieden, wenn man nur von ihnen rühmte, daß sie diesem Vergötterten nachzuahmen nicht unfähig gewesen waren. Die Freiheit, nach eignem Sinne den boccazischen Styl zu variiren, blieb indessen den Novellisten unverkümmert.

Einer der berühmtesten Nachahmer des Boccaz in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts war Matteo Bandello[1]), ein Geistlicher, dessen Stand mit seiner weltlichen Autorschaft oft in eine Collision kam, bei der aber nur die katholische Kirche, nicht er selbst, verlor. Er hielt sich als Mitglied des damals noch neuen Prediger-Ordens in einem Kloster zu

1) Nachrichten von dem Leben und den Schriften des Bandello giebt Mazzuchelli unter diesem Artikel.

zu Mailand auf, als der Krieg, zwischen den Jahren 1520 und 1525, ihn von da vertrieb. Unstät trieb er sich nun in Italien umher. Endlich ging er nach Frankreich, wo es ihm besser glückte. Der König Franz ernannte ihn zum Bischof von Agen. Bandello genoß die Einkünfte dieser Pfründe, überließ die Seelsorge seinem Vicar, und schrieb indessen Novellen, die mit einem Beifalle aufgenommen wurden, als ob ein zweiter Boccaz aufgestanden wäre. Die katholische Christenheit, längst gewöhnt an die auffallendsten Freiheiten, die sich ihre Geistlichen nahmen, fand sich durch Bandello's Novellen mehr ergötzt, als geärgert. Aber die protestantische Partei, die damals in Frankreich wie in Deutschland auf strengere Kirchenzucht hielt, berief sich laut auf das Beispiel des Bischofs Bandello, um die Sitten der katholischen Geistlichkeit anzuklagen. Das Schlimmste, was man ihm, außer der Vernachlässigung seines Amts, vorwerfen konnte, war aber doch nur die Unsauberkeit des Inhalts mehrerer seiner Novellen; und diese gehörte, nach dem Beispiele des Boccaz und den Forderungen des leselustigen Publicums, zur vollständigen Autorschaft eines Novellisten. Bandello starb im Frieden, vermuthlich gegen das Jahr 1562. Seine hundert und vierzig Novellen, die ihn überlebt haben [m]), übertreffen in jeder Hinsicht die des Sacchetti und Ser Giovanni [n]); und wenn sie an Lieblichkeit von den boccazischen übertroffen werden, geht dafür die Erzählung in ihnen einen rascheren,

mehr

m) Auf die mir bekannte Ausgabe der Novelle del Bandello, in 3 Quartbänden, Venez. 1566, scheint keine neuere gefolgt zu seyn.

n) S. den ersten Band S. 218 rc.

mehr französischen Gang o). Den Italienern mußten sich viele auch durch eine gewisse Neuheit des Inhalts empfehlen, die ganz im italienischen Geschmacke ist; denn Bandello erzählt eine Menge Mordgeschichten mit derselben Unbefangenheit und Ruhe, wie die Liebes- und Ehebruchsgeschichten, die mit jenen gewöhnlich zusammenhängen. Die moralische Tendenz dieser Novellen glaubte man schon damals durch Inhaltsanzeigen an den Tag legen zu müssen.

Weniger bekannt, aber auch noch nicht vergessen, sind die Novellen von Firenzuola, Parabosco, Massuccio von Salerno, Sabadino degli Acienti, Luigi da Porto, Molza, Giovanni Brevio, Marco Cadesmosto, Grazzini, Antonio Mariconda, Ortensio Lan-

o) Einen Beweis, wie leicht der Bischof Bandello, wenn er gewollt hätte, seinen Novellenstyl zum Styl der wahren Geschichte hätte umbilden können, giebt schon der Anfang der ersten Novelle:

Tra l'altre famiglie della città di Firenze nobili e potenti, due ce' n erano per richezze e seguito di gente potentissime, di grandissima reputatione appò il popolo; cioè gli Uberti et i Buondelmonti; dopo liquali nel secondo luogo fiorivano gli Amidei e li Donati, nella qual famiglia delli Donati si ritrovava una gentil donna vedova molto ricca, con una figliuola senza più, d'età idonea a poter maritarsi. La madre di lei, veggendo la di bellissimo aspetto, e avendola molto costumatamente allevata, e pensando à cui la dovesse maritare, le occorrevano molti nobili e ricchi che le piacevano assai; non dimeno sovra tutti gli altri pareva che le aggradasse più Messer Buondelmonte de Buondelmonti, cavaliere molto splendido & onorato, ricco e forte giovane, che della Buondelmontesca fazzione era allora il capo; etc.

Lando, Levanzio da Guidicciolo, Sebastiano Erizzo, Niccolò Granucci, und Anderen, die alle im sechzehnten Jahrhundert, die meisten in der ersten Hälfte desselben, lebten [p]). Keiner dieser Novellisten scheint aber mit methodischem Ernste die moralische Belehrung seiner Zeitgenossen, oder wohl gar der Nachwelt, zur Absicht gehabt zu haben.

Moralische Erzählungen im ernstlichsten Sinne sollten die hundert Novellen des Giambattista Giraldi, genannt Cintio oder Cinzio, seyn [q]). Schon bei mehreren Veranlassungen hat dieses gelehrten Mannes in der Geschichte der Poesie gedacht werden müssen. Da seine Novellen unter allen seinen Schriften sich am meisten in Rufe erhalten haben, mögen hier auch einige Notizen von seinem Leben stehen. Er selbst hat sie der Zueignung des ersten Theils seiner Novellen an den Herzog Emanuel Philibert von Savoyen eingewebt. Er war von adlicher Familie aus Ferrara. Wie damals in Italien mehrere vorzügliche Köpfe vom ersten Stande war er zugleich Geschäftsmann und Gelehrter. Seine Novellen schrieb er, nach seinem eigenen Berichte, in der Blüte sei-

ner

p) Novellen von allen hier genannten Autoren findet man in der Sammlung: *Il Novelliero Italiano*, Venez. 1754. 4 Voll. in 8. Beigefügt sind auch biographische Notizen.

q) Nach der Orthographie seines Zeitalters schrieb er selbst seinen akademischen Beinahmen Cynthio oder Cinthio. Jetzt schreibt und spricht man Cinzio, wie Clizia u. s. Nach der mir bekannten Ausgabe seiner Novellen oder *Hecatommithi*, gedruckt Nel monte regale, 1565, in zwei Octavbänden, die füglich viere vorstellen können, scheint auch keine neuere nöthig gewesen zu seyn.

ner Jugend. Schon damals legte er sich mit Fleiß auf Philosophie, das heißt, er studirte die Schriften des Plato und noch mehr des Aristoteles und ihrer Commentatoren; und seine Novellensammlung sollte nach philosophischen Grundsätzen ein moralisches Exempelbuch seyn. Aber andre Beschäftigungen zogen ihn von dieser Arbeit ab. Von seinem Fürsten zum öffentlichen Lehrer in Ferrara ernannt, hielt er Vorlesungen zuerst über den Aristoteles, dann auch über andre alte Schriftsteller. Neben diesen gelehrten Geschäften mußte er noch als Secretär in Diensten des Herzogs Herkules II. von Ferrara fleißig die Feder führen. Herzog Alfons II., der Nachfolger Herkules II., gönnte ihm mehr litterarische Ruhe. Nach einem Zwischenraum von dreissig Jahren zog Giraldi nun seine Novellen wieder hervor, arbeitete sie um, brachte sie in Ordnung und gab sie heraus unter dem gelehrt klingenden Titel Hekatomythen (*Ecatommiti*). Er lebte bis zum Jahre 1573. Seine Hekatommythen aber scheinen mit jedem Jahre weniger gegolten zu haben. Sie verrathen auch, bei allen ihren moralischen Vorzügen, zu sehr den methodischen Gelehrten, und es fehlt ihnen, bei aller philologischen Eleganz, an der lieblichen Leichtigkeit, die den Novellenstyl besonders auszeichnen soll. Giraldi blieb als Nachahmer des Boccaz in der ästhetischen Hauptsache weit hinter Bandello zurück, ob er gleich mit viel ernstlicherer Sorgfalt, als dieser, sich an sein Muster hielt und es, bis zur Peinlichkeit, in Nebensachen nachahmte. Genau so, wie Boccaz, wollte auch er ein rundes Hundert von mancherlei Novellen in eine anmuthige Verbindung bringen. Junge Herren und Damen sollten einander in Tagesatzungen, genau wie im Decameron, je zehn und zehn, oder

oder eine Decade (Deca) dieser Geschichten erzählen. Eine Zugabe von zehn über das Hundert ist in der Einleitung untergebracht, und dadurch gewissermaßen der griechische Titel gerettet, der nur hundert Mährchen, wie der Titel des Decameron zehn Tagesatzungen, verspricht. Wie Boccaz, um seine erzählenden Herren und Damen zusammenzubringen, von der Pest, die zu seiner Zeit Italien verwüstete, die Veranlassung nahm, eben so glaubte Giraldi am füglichsten die Plünderung Roms durch die kaiserlichen Truppen, die traurigste Begebenheit, die Er erlebte, benutzen zu dürfen. Auch die langen Perioden des Boccaz und die spielende Ueppigkeit desselben in Bildern und Worten suchte Giraldi mit einer Geschicklichkeit nachzuahmen, die man einem an Gedankenfülle gewöhnten Ausleger des Aristoteles kaum zutrauen sollte. Uebertreffen wollte er sein Muster nur durch Sittlichkeit und Ordnung. Deswegen enthielt er sich aller leichtsinnigen Scherze, und brachte seine Novellen unter moralische Rubriken. Die ersten zehn, die in der Einleitung erzählt werden, sollen die traurigen Folgen der unerlaubten Galanterie und den Werth der ehelichen Liebe anschaulich machen. Nach ähnlichen Summarien ordnete er auch die übrigen Erzählungen in Decaden zusammen, so gut es gehen wollte. Nur paßt nicht immer jede Erzählung unter ihre Rubrik, weil jene längst fertig war, ehe ihr Verfasser auf den Gedanken kam, diese seiner Sammlung hinzuzufügen. Zwischen der fünften und sechsten Decade schaltete er sogar drei lange moralische Dialogen über die Erziehung zum bürgerlichen Leben ein. Unverantwortlich aber ist die kecke Verfälschung der wahren Geschichte, selbst der Geschichte seiner Zeit, die sich der gewissenhafte Giraldi erlaubte, um seine

Novel-

Novellen zu schmücken r). Seiner Bemühungen mußte in dieser Geschichte nur deßwegen ausführlicher gedacht werden, weil sie vorzüglich beweisen, wie das Novellenlesen im sechzehnten Jahrhundert als ein Vehikel der moralischen Cultur betrachtet wurde.

Zu den Novellisten dieses Zeitalters, die von den Litteratoren gewöhnlich als die vorzüglichsten hervorgehoben werden, gehört auch Giovan Francesco Straparola von Caravagio. Ob ihm die toscanische Reinheit seiner Sprache, oder der Zufall, diese Ehre erworben hat, ist schwer zu sagen. Als Erzäh-

r) Bis zum Lächerlichen umgekleidet ist z. B. die Geschichte der Expedition der kaiserlichen Truppen gegen Rom. Als ob man nicht wüßte, von wem die Rede sei, heißt der Kaiser Carl V. hier geheimnißvoll ein deutscher Herr und ein Lutheraner.

Uno *Signore Alamano*, tratto dall' odio, che, e egli, e molti di quella natione (per instigatione di alcuni, che tocchi da maligni spiriti, armarono la lingua, e la penna altresi contra la santa, e cattolica Chiesa Romana) portavano alla santità del Papa, e à tutto quel sacratissimo ordine de santi prelati, messo in punto un grossissimo, e potentissimo essercito di gente Alamana *macchiata della pestifera eresia di Lutero*, e de suoi seguaci, à gran camino in Italia si venne, tratto da iniquo peusiere non pure di distrugger Roma, patria comune à tutte le nationi, ma di dare indignamente con le sue mani al Papa morte, con un capestro d'oro, ch' egli per impenderlo portava con esso lui. Questi, giunto in Italia, quando piu sperava di condurre à fine la sua perversa, e malvagia opinione, quasi, che dalla divina giustizia fosse percosso, paralitico cadde, e perciò divenne non atto alla battaglia. Ma non mancarono altri capitani barbari, tra quelle genti, che, tratti dal medesimo odio, e dall' ingordo desiderio del guadagno, tennero unito l'essercito tedesco, per condurre à fine *quella iniqua, e scelerata impresa*.

Erzähler steht er tief unter Bandello, und selbst unter Giraldi. Seinen dreizehn allerliebsten Nächten (*Tredeci piacevolissimi notti*), wie er seine Novellensammlung betitelte [s]), sieht man zwar die Nachahmung der Manier des Boccaz auf jeder Seite an; aber die feineren Züge dieser Manier, ohne die sie selbst matt und kindisch wäre, entgingen dem Nachahmer Straparola. Mehrere seiner Novellen sind überdieß platte Ammenmährchen, z. B. die vom König Schwein (*Re Porco*), der bei Tage in Schweinsgestalt die Pfützen, des Nachts aber als schöner Jüngling das Bett einer schönen Prinzessin besuchte [t]). Gegen die Selbstcultur des Boccaz, der sich

s) Le tredeci piacevolissime notti di M. *Giovan Francesco Straparola* da Caravagio, Venez. 1608. — Eine neuere Ausgabe kenne ich nicht.

t) Man lese nur den Anfang des erbaulichen Historchens:
Quanto l'uomo, graziose donne, sia tenuto al suo Creatore, che egli uomo, e non animale brutto l'abbia al mondo creato, non è lingua, ch' in mille anni à bastanza lo potesse esprimere. Però mi soviene una favola d'un, che nacque porco, e poscia divenuto bellissimo giovane da tutti, *Rè porco* è chiamato.

Dovete dunque saper, donne mie care, che Galeotto fu Rè d'Anglia, uomo ricco di beni di fortuna, e havea per moglie la figliuola di Mattias Rè d'Ongheria, Ersilia per nome chiamata, laquale di bellezza, avanzava ogn' altra matrona, che à suoi tempi si trovasse. Et sì prudentemente Galeotto reggova il suo Regno, che non v'era alcuno, che di lui lamentarsi potesse. Essendo dunque stati longamente ambedue insieme, occorse ch' Ersilia mai non s'ingravidò; il che all' uno, e all' altro dispiaceva molto. Avenne ch' Ersilia passeggiando per lo suo giardino, e essendo già alquanto lassa, adocchiò un luogo pieno di verde erbette, e accostatasi à quello si pose à sedere, e invitata dal

sich nach langem Ringen endlich von dem gothischen Phrasenpomp der Ritterromane losriß [u]), sticht besonders die armselige Bemühung des Straparola ab, die prunkenden Verbrämungen des Erzählungsstyls wieder einzuführen, um seinen Novellen ein poetischeres Ansehen zu geben [x]).

Als Sammler von Novellen mehrerer Verfasser machte sich damals derselbe Sansovino bekannt, der die oben angezeigte Sammlung von Satyren herausgegeben hat [y]).

Zum Glück für die italienische Litteratur ließ die Herrschaft des leichten Novellenstyls die pompösen Ritterromane, die gerade damals in Frankreich und noch mehr in Spanien mit aller ihrer bethörenden Kraft zu wirken anfingen, in Italien nicht aufkommen.

dal sonno, e dagli uccelli, che per li verdi rami dolcemente cantavano, s'adormentò. — Nun kommen Feen in's Spiel und der König Schwein wird zierlich herbeigeführt.

u) Vergl. Erster Band, S. 205.

x) Z. B. eine Novelle fängt an:
Il Sole, bellezza del ridente Cielo, misura del volubil tempo, e vero occhio del mondo, da cui la cornuta Luna, e ogni Stella riceve il suo splendore, oggimai haveva nascosi i rubicondi, e ardenti raggi nelle marine onde, & la fredda figliuola di Latona, da risplendenti, e chiare Stelle intorniata, già illuminava le folte tenebre della buia notte, etc.

*Notte quinta.*

y) Cento novelle scelte — di M. Francesco Sansovino. *Edizione terza*, Venez. 1563. 8. Die Sammlung machte also Glück, da sie in kurzer Zeit drei Mal aufgelegt wurde, und doch hielt Sansovino für ganz überflüssig, bei jeder Novelle den Verfasser zu nennen.

men. Der Amadis von Gallien und diesem ähnliche Ausgeburten einer geistlos überfüllten Phantasie wurden zwar auch in's Italienische übersetzt [z]). Auch findet man einige italienische Romane aus diesem Zeitalter, die mehr, als Uebersetzungen, zu seyn scheinen [a]). Aber der Geschmack der Nation neigte sich nicht zu ihnen.

* * *

II. Der beliebte Novellenstyl stand besonders dem wahrhaft historischen Style im Wege. Bis zur ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gab es noch keinen neueren Geschichtschreiber, der der historischen Kunst mächtig gewesen wäre. Schon deßwegen müßte der Mann, der der erste classische Geschichtschreiber seiner Nation wurde, hier einer auszeichnenden Stelle gewürdigt werden, wenn er auch nicht überhaupt einer der vorzüglichsten Schriftsteller seines Jahrhunderts gewesen wäre.

---

## Machiavell.

Die erste classische Prose in italienischer Sprache schrieb nach Dante, dessen unvollendetes Muster

z) Notizen darüber finden sich im Ueberflusse bei Quadrio, Stor. e reg. T. III.

a) Zu diesen echt italienischen Romanen, die ganz in Vergessenheit gerathen sind, scheint auch *Il Peregrino*, da M. *Giacopo Caviceo* da Parma, zu gehören. Die Ausgabe, in der ich ihn kenne, ist von 1547. Er ist aber schon gegen das Ende des funfzehnten J. H. geschrieben. Der Verfasser war zu seiner Zeit ein hochgeachteter Mann.

ster [b]) seit zweihundert Jahren so gut wie vergessen war, der Staatsmann Machiavell. Seine politischen Schriften verdienen, von der litterarischen Seite angesehen, fast dieselbe Aufmerksamkeit, wie die historischen [c]). Da er indessen als Geschichtschreiber hier zuerst genannt wird, werden auch einige Nachrichten von seinem Leben hier nicht am unrechten Orte stehen [d]).

Niccolò Machiavelli wurde geboren zu Florenz im J. 1469. Seine Familie gehörte zu den edeln der Republik. Die Erziehung, die ihm zu Theil wurde, war ohne Zweifel liberal, wenn wir gleich wenig Particularien davon wissen. In seinem dreissigsten Jahre erhielt er die Würde eines Canzlers im zweiten Herren-Collegium (seconda cancelleria de' Signori). Schon vorher hatte er sein politisches Werk: Der Fürst, geschrieben. Seit dieser Zeit aber lebte und webte er vierzehn Jahre in Staatsgeschäften. Besonders wurden ihm eine Menge Gesandschaftsangelegenheiten anvertraut. Vier Mal ging er als Gesandter an den französischen, zwei Mal an den kaiserlichen Hof, zwei Mal an den römischen; und die meisten kleineren und größeren Staaten von Italien mußte er in ähnlichen Absichten besuchen. Die kritische Lage seiner Republik, deren Form und Existenz unter dem Eindringen der kaiserlichen und fran-

b) S. Erster Band, S. 140.

c) Eine elegante Ausgabe der sämmtlichen Werke Machiavell's (Opere di Nicc. Machiavelli) ist die florentinische von 1782, in 5 Quartbänden.

d) Der florentinischen Ausgabe der Werke Machiavell's ist eine ganz gute Lebensbeschreibung beigefügt.

französischen Macht und unter dem Uebergewicht des mediceischen Hauses immer auf dem Spiele stand, gab Gelegenheit genug, den Scharfsinn und die politische Gewandtheit eines großen Staatsmannes zu entwickeln und zu üben. Machiavell zog sich glücklich und ruhmvoll aus den verwickelten Schlingen der Politik. Er behielt selbst in diesen Schlingen die Heiterkeit und Freiheit des Geistes, die ihn fähig machte, sein vielseitiges Talent zur Abwechselung auch auf ein Paar Lustspiele, deren oben gedacht wurde, auf eine lustige Novelle, und auf mehrere nicht unpoetische Sonette, Stanzen und andre kleine Gedichte zu wenden, die sich, wenn gleich nicht mit dem ganzen Ruhm seines Namens, erhalten haben c). Historische Werke von ihm scheinen damals noch nicht bekannt geworden zu seyn. Aber in dem praktischen Geschäftsmanne reifte der Geschichtschreiber und Lehrer der Staaten. Er stieg bis zu der bedeutenden Würde eines Staatssecretärs. Eins seiner mühsamsten und nach seiner Ueberzeugung verdienstvollsten Geschäfte war die Errichtung einer florentinischen Nationalmiliz, die den militärischen Geist seines Volks wiedererwecken und der unseligen Angewöhnung der italienischen Staaten, gedungenen Bandenführern (Condottieri) die Sache des Vaterlandes anzuvertrauen, entgegenwirken sollte. Bei diesen und andern Einrichtungen verlor Machiavell das übermächtige Haus der Mediceer nie aus den Augen. Er ehrte, wie seine Schriften beweisen, aus freiem Herzen die großen Männer dieses Hauses; er erkannte und pries ihre Verdienste; aber er liebte das Haus nicht.

c) In der florentinischen Ausgabe der Werke Machiavell's nehmen alle diese Werkchen den letzten Band ein.

nicht. Vertraut mit allen Fehlern seiner Republik, hielt er es doch der Mühe werth, ihre Verfassung nicht den Verdiensten einer Familie zu opfern.

Die Collision zwischen dem Patriotismus des Staatssecretärs — denn unter diesem Namen (il Segretario Fiorentino) war er so bekannt wie unter seinem eignen — und den Absichten des mediceischen Hauses endigte sich mit dem Sturze des ersten. Zur Belohnung für die Verdienste, die er sich um die Republik erworben hatte, wurde er im J. 1512 seines Amts entsetzt und Landes verwiesen. Es ist ungewiß, ob ihn diese Kränkung, oder sein unbestochener Patriotismus verleitete, bald darauf Theil an der Verschwörung gegen den Cardinal von Medici zu nehmen, der der Gefahr glücklich entging und nicht lange nachher Pabst Leo X. hieß. Machiavell wurde als Mitglied der Verschwornen arretirt. Man warf ihn auf die Folter, um sein Geständniß zu erpressen. Aber sein männlicher Geist scheint auch seinen Körper abgehärtet zu haben. Man lieset wenigstens nirgends, daß er auf der Folter ein Bekenntniß abgelegt habe. Der Pabst Leo X. schlug auch bald den sicherern Weg ein, den gefürchteten Staatssecretär durch Großmuth zu rühren. Er ließ ihn frei.

Mit dieser Epoche im Leben Machiavell's fängt die Zeit seiner Autorschaft von neuem an. Jetzt ein Mann von drei und vierzig Jahren, ergriff er, mit freiem Geiste, nicht um sich zu rächen, noch weniger um sich zu beklagen, die Feder, die er als Staatssecretär hatte niederlegen müssen, als Geschichtschreiber seines Vaterlandes und als Lehrer der Völker und der Fürsten wieder. Keine Klage über sein Schicksal hat

man von ihm gelesen. Die Mediceer selbst waren auch fein genug, nachdem sie ihn vergebens hatten foltern lassen, ihn auf eine ehrenvolle Art in ihr Interesse zu ziehen. Der Pabst Leo X. fragte ihn in Staatsangelegenheiten um Rath. Dasselbe that nachher Clemens VII., auch ein Mediceer. In Diensten dieses unruhigen Pabstes trat Machiavell sogar noch ein Mal öffentlich bei der Leitung des Krieges gegen den Kaiser Carl V. auf. Unter seiner Direction wurden Festungswerke angelegt, die er für nöthig hielt. Von diesen Geschäften rief ihn unvermuthet in seiner Vaterstadt der Tod ab, im Jahr 1527, dem neun und funfzigsten seines Alters.

* * *

Ein solcher Mann, dessen feiner und litterarisch gebildeter Geist ganz im Gefühl der Gegenstände lebte, die er als Schriftsteller mit Geschmack behandelte, konnte den Styl der Prose finden, die die Form der Sache, nicht diese jener, anpaßt. Er wollte unterrichten, nicht unterhalten. Aber er wollte unterrichten wie ein Mann von Geist. Die Wahrheit selbst schien ihm, zwar keines Schmucks, aber doch einer natürlichen und edlen Darstellung zu bedürfen, um in ihrem eignen Lichte nicht durch langweilige, verworrene, und ungelenkige Phrasen verdunkelt zu werden. Ein geschmackloses Kleid schien ihm ihrer eben so unwürdig, als ein reizender Flitterstaat. Er verstand sich auf wahre Prose.

Nicht ohne eine kleine Selbstverläugnung kann der Geschichtschreiber der Litteratur, den der Inhalt

der

der Schriften Machiavell's noch mehr, als ihre Form, interessirt, nur von dieser reden. Aber auch im Style Machiavell's zeigt sich der denkende Mann, und zwar, was man kaum glauben möchte, mehr noch in seinem historischen, als in seinem didaktischen Style.

Machiavell's historischen Styl in der höheren Bedeutung, die die historische Kunst in sich schließt, lernt man aus seiner florentinischen Geschichte (Istorie Fiorentine) in acht Büchern kennen. Sein erster Plan beim Entwurfe dieses Werks war, wie er in der Einleitung sagt, die Geschichte seines Vaterlandes nur von der Zeit an zu erzählen, wo die demagogische Herrschaft der mediceischen Familie anfängt. Aber die Prüfung der Geschichtschreiber, die die ältern Begebenheiten der florentinischen Republik erzählt hatten, bewog ihn, bis zur Entstehung dieses Staats zurückzugehen. Jene Geschichtschreiber, deren Werke überdieß nur durch den Inhalt interessiren, hatten sich begnügt, die Kriege und auswärtigen Angelegenheiten der Florentiner zu erzählen. Machiavell aber wollte vor allen Dingen die inneren Verhältnisse des florentinischen Staats historisch erforschen. Er wollte die Macht und die Absichten der verschiedenen Parteien, die diesen Staat seit seiner Entstehung unaufhörlich entzweiten, in ein helleres Licht stellen, um die Entstehung des Uebergewichts der Mediceer als Staatsmann begreiflich und als Historiker anschaulich zu machen. Deßwegen glaubte er die Factionen seines Vaterlandes bis zu ihrem Ursprunge verfolgen zu müssen. Er fing also sein Werk mit der nordischen Völkerwanderung und dem Untergange des abendländischen Kaiserreichs an, erzählte aber Alles, was ältere Geschicht-

schreiber schon hinlänglich aufgeklärt hatten, bis zum Jahre 1434, nur summarisch. Von dieser Epoche an bis zur demagogischen Regierung des Lorenz von Medici wird seine Erzählung ausführlich. Sein Werk zerfällt also in zwei ungleiche Hälften, und ist schon deßwegen, als historisches Kunstwerk, kein vollendetes Muster. Aber es hat doch eine Einheit, die es des Namens eines historischen Kunstwerks würdig macht. Es erklärt durch eine lange Reihe von Begebenheiten ein Factum, das den Staatsmann und den Menschenkenner interessirt. Alle politischen Fäden, an denen die Herrschaft der Mediceer in Florenz zur Zeit des Geschichtschreibers hing, sieht man in dieser Erzählung dem Verstande vergegenwärtigt. Diesen Gesichtspunkt verlor Machiaell nie aus dem Auge; und wer sein Werk rhetorisch und philosophisch schätzen will, muß eben diesen Punkt unverrückt im Auge behalten. Freilich fehlte der florentinischen Geschichte, auch nach dieser Ansicht, viel an dem inneren Interesse der römischen, deren größten Geschichtschreiber Machiavell zum Muster nahm. Statt, wie Livius, dessen Geschichte die Majestät des römischen Volks erklären soll, den Leser durch eine bewundernswürdige Folge patriotischer Thaten und Aufopferungen fortzureissen, mußte sich Machiavell begnügen, vom Anfang bis zu Ende seines Werks größten Theils nur Ränke, Niederlagen und Triumphe unversöhnlicher Factionen zu erzählen. Aber auch bei aller Armuth an moralisch schönen Zügen wird diese Geschichte anziehend durch die Lösung des Problems, das vorzüglich Machiavell's Nachdenken erweckt hatte. Wie war es möglich, daß die florentinische Republik, unaufhörlich in ihrem Innern durch den wildesten Parteigeist und oft durch Bürgerkrieg zer-

riss-

rissen, an innerem Wohlstande und an Macht nach außen immer wuchs, und eben so reich an rüstigen und industriösen Bürgern, als an Schätzen, war, während doch fast jedes Mal, wenn eine Faction einen entscheidenden Sieg gewann, die Unterdrückten bei Tausenden Landes verwiesen und ihrer Güter beraubt wurden? Nicht zufällige Begebenheiten, nur die unerschütterliche Energie der factionssüchtigen Florentiner machte, nach Machiavell, dieses politische Wunder möglich, und diese Idee erhielt ihn, bei der übrigens ruhigen und prunklosen Erzählung der Factionsgeschichten, die den Florentinern wenig Ehre machen, in einer patriotischen Begeisterung. Nach seiner Ueberzeugung hätte Florenz zu einem zweiten Rom emporwachsen müssen, wenn seine Bürger so einig, wie die republikanischen Römer, gewesen wären. Nach eben der Idee berechnete er den unmittelbaren Nutzen seines Werks, wenn anders die Florentiner noch gesonnen seyn sollten, durch Erfahrung weiser zu werden. Dieser Nutzen blieb nun freilich aus. Aber die patriotische Begeisterung des Geschichtschreibers wurde der Geist seines Werks; und durch diesen männlich kräftigen Geist, den keine Kunst nachahmen kann, gewann Machiavell's florentinische Geschichte eine Aehnlichkeit mit der römischen des Tacitus, den noch kein Nachahmer ganz verstanden hat, weil sonst keiner versucht haben würde, ihn nachzuahmen.

Aber nur der Geist der Geschichtschreiber Tacitus und Machiavell ist nahe verwandt. Seine historische Manier bildete Machiavell nach dem Livius, über dessen erste Decade er auch einen politischen Commentar schrieb. Seine Gedanken so, wie Tacitus, zusammenzudrängen, war er denn doch zu sehr mo-

derner Italiener. Zu bewundern ist, daß er in seinem geschwätzigen Jahrhundert Energie mit einem numerösen Phrasen- und Sylbenfall in historischen Darstellungen noch so glücklich vereinigen konnte. Sein Styl, mit dem des Livius verglichen, ist freilich zu trocken. Besonders fehlt seinen Beschreibungen die mahlerische und doch prosaisch natürliche Fülle, in der aber auch kein neuerer Geschichtschreiber den Livius erreicht hat. Wer durch diesen Classiker verwöhnt ist, wird die Manier Machiavell's auch oft zu monoton, besonders im Periodenbau, finden. Aber die Klarheit der Vorstellungen, die Bestimmtheit des Ausdrucks, und die ungezwungene Verbindung der Sätze ist in Machiavell's historische Prose eben so musterhaft, als in den Werken der Alten, nach denen er sich bildete [f]). Er scheint anfangs unentschlossen gewesen zu seyn, ob er sich die romanhafte Ausschmük-kung

f) Als Probe mag hier eine Stelle aus dem letzten Buche stehen, wo die Verschwörung der Pazzi gegen Lorenz und Julian von Medici ausführlich erzählt wird.

Fatta questa deliberazione se n'andarono nel tempio, nel quale già il Cardinale insieme con Lorenzo de' Medici era venuto. La Chiesa era piena di popolo, e l'ufficio Divino cominciato, quando ancora Giuliano de' Medici non era in Chiesa. Onde che Francesco de' Pazzi insieme con Bernardo alla sua morte destinati andarono alle sue case a trovarlo, e con prieghi, e con arte nella Chiesa lo condussero. E cosa veramente degna di memoria, che tanto odio e pensiero di tanto eccesso si potesse con tanto cuore e tanta ostinazione d'animo da Francesco e da Bernardo ricoprire. Perchè condottolo nel Tempio e per la via e nella Chiesa con motteggi e giovenili ragionamenti l'intrattennero. Nè mancò Francesco sotto colore di carezzarlo con le mani e con le braccia strignerlo, per vedere se lo trovava o di corazza o d'altra simile difesa munito.

kung der wahren Geschichte durch erdichtete Reden, nach dem Beispiele der Alten, erlauben sollte. In den ersten Büchern seiner florentinischen Geschichte läßt er manche Veranlassung, dergleichen Reden einzuschalten, unbenutzt. In den folgenden, wo die Erzählung ausführlich wird, kommen ziemlich lange Reden, die nicht gehalten sind, nach antikem Zuschnitte vor; aber sie enthalten mehr ruhige Discussion politischer Gegenstände, als hinreissende Beredsamkeit [g]). Sein Talent, jedes Factum, auch ohne darüber vor dem Leser zu räsonniren, immer in ein Licht der Betrachtung zu stellen, also pragmatisch zu erzählen, genügte ihm, nach dem Zweck seiner Erzählung, nicht. Er glaubte als Politiker wenigstens da räsonniren zu müs-

g) Als die Gegner des Cosimus von Medici in eine Verschwörung zusammentreten wollen, besucht einer von ihnen, Niccolò Barbadori, einen andern, Niccolò da Uzano, in seiner Studierstube, um ihn zu ermuntern, einen entscheidenden Schritt zu thun. Niccolò da Uzano antwortet halb scherzend:

E' si sarebbe per te, per la tua casa, e per la nostra Repubblica, che tu e gli altri che ti seguono in questa opinione, avessero piutto sto la barba di ariento che d'oro, come si dice che hai tu; perchè i loro consigli procedendo da capo canuto e pieno di esperienza, sarebbero più savi e più utili a ciascheduno. E mi pare, che coloro che pensano di cacciare Cosimo di Firenze, abbino prima che ogni cosa a misurar le forze loro e quelle di Cosimo. Questa nostra parte voi l'avete battezzata la parte de' nobili, e la contraria quella della plebe. Quando la verità corrispondesse al nome, sarebbe in ogni accidente la vittoria dubbia, e piuttosto deveremmo temer noi che sperare, mossi dall' esempio dell' antiche nobilità di questa città, le quali dalla plebe sono state spente.

*Libr. IV.*

müssen, wo er es am schicklichsten konnte, ohne die Pflicht des pragmatischen Geschichtschreibers, der nur darstellend denken soll, zu verletzen. Er setzte also den meisten Büchern seiner Geschichte eine politische Einleitung voran. Den Italienern mußte dieß um so mehr gefallen, weil es eine Aehnlichkeit mit den didaktischen Einleitungsstanzen der romantischen Epopöen hat.

Als Charakterzeichner steht Machiavell unter Livius, und noch weiter unter Tacitus. Gewöhnlich zeichnet er nur zerstreute Züge eines Charakters, ohne festen Umriß [h]). Wo er ein Bildniß ganz ausmahlen will, z. B. den Cosmus von Medici, wird er fast Biograph [i]).

* * *

In

h) Z. B. den Charakter des Johann von Medici, des Vaters des Cosmus:

Fu Giovanni misericordioso, e non solamente dava elemosine a chi le domandava, ma molte volte al bisogno de' poveri senza essere domandato soccorreva. Amava ognuno, i buoni lodava, e de' cattivi aveva compassione. Non domandò mai onori, ed ebbegli tutti. Non andò mai in palagio se non chiamato. Amava la pace, e fuggiva la guerra. Alle avversità degli uomini sovveniva, le prosperità ajutava. Era alieno dalle rapine pubbliche, e del bene comune aumentatore. Ne' magistrati grazioso, non di molta eloquenza, ma di prudenza grandissima. Mostrava nella presenza melanconico, ma era poi nella conversazione piacevole e faceto.

*Libr. IV.*

i) Am ausführlichsten, und wirklich eine biographische

Nach-

In Machiavell's historischen Schriften von kleinerem Umfange, z. B. in dem Leben des Castruccio Castracani von Lucca, oder in der Erzählung einiger Begebenheiten aus dem leben des Cäsar Borgia, Herzogs von Valentinois, des glücklichsten Böſewichts seines Jahrhunderts, sind der Geist und die historische Manier ungefähr dieselben, wie in der florentinischen Geschichte.

---

# Guicciardini.

Auf Machiavell folgt in der leicht zu übersehenden Reihe der besseren italienischen Geschichtschreiber, der

Nachlese zu dem, was vorhergeht, ist die Charakteristik des Cosmus von Medici, von welchem Machiavell selbst, der Gegner der Mediceer, sagen mußte:

Dolſonſi della morte ſua gli amici ed i nimici; perchè quelli che per cagione dello ſtato non l'amavano, veggendo quale era ſtata la rapacità de' cittadini vivente lui, la cui riverenza gli faceva meno inſopportabili, dubitavano, mancato quello, non eſſere al tutto rovinati e diſtrutti.

Das Leben eines solchen Mannes durfte ja wohl als ein Theil der florentinischen Geschichte erzählt werden. Doch fühlte Machiavell den Unterschied zwischen Biographie und Staatsgeschichte sehr richtig. Er sagt deßwegen zum Beschlusse:

Se io ſcrivendo le coſe fatte da Coſimo *ho imitato quelli che ſcrivono le vite dei principi, non quelli che ſcrivono l'univerſali iſtorie*, non ne prenda alcuno ammirazione; perchè eſſendo ſtato uomo raro nella noſtra città, io ſon ſtato neceſſitato con modo eſtraordinario lodarlo.

*Libr. VII.*

der Zeit und dem litterarischen Range nach, Francesco Guicciardini, geboren zu Florenz im Jahr 1482. Die Ahnen seiner Familie sind von seinen Biographen nachgezählt [k]). Sie erleichterten auch ihm, wie seinem dreizehn Jahr älteren Landsmann Machiavell, die Fortschritte, die er zugleich als Gelehrter und Staatsmann machte. Anfangs schien es, als sollte die Jurisprudenz ihn der praktischen Staatskunst entreissen. Denn er fing an, als Doctor der Rechte, seiner Standesehre unbeschadet, in seiner Vaterstadt Vorlesungen über die Institutionen zu halten. Er war damals drei und zwanzig Jahr alt. Aber schon bald nachher empfahlen ihn seine Kenntnisse zu einer Gesandschaftsstelle in florentinischen Diensten. Von dieser Zeit an ist sein Leben das Gegenstück zu dem des Machiavell. Wie dieser, wand sich auch Guicciardini in unablässiger Thätigkeit durch die politischen Intriguen seines unruhigen Zeitalters, ehe er Geschichtschreiber wurde. Er und Machiavell kannten und schätzten einander; aber ihre politischen Systeme waren nicht dieselben. Guicciardini zeigte sich vom Antritte seiner politischen Laufbahn an unverändert als ein Anhänger des mediceischen Hauses. In Collision mit Machiavell konnte er darüber nicht gerathen; denn erst um die Zeit, als Machiavell seiner Staatssecretärstelle entsetzt wurde, fing Guicciardini's politische Wirksamkeit an; und beide gewannen durch die Achtung, die sie einander bezeigten. Guicciardini gab den Factionisten seines Vaterlandes das Muster

k) Sein Leben, von Remigio Fiorentino, steht vor einer alten Ausgabe seiner Geschichte, Venez. 1640, 4to; und neu erzählt von Manni, vor der venezianischen Ausgabe von 1738.

ster einer patriotischen und humanen Verträglichkeit. Er war einer von denen, die sich von dem gestürzten Staatssecretär nicht zurückzogen und fortfuhren, auch im Privatumgange von ihm zu lernen. Indessen wurde Pabst Leo X. sein Beförderer. In Diensten dieses Pabstes stieg er schnell bis zur Würde eines Statthalters der Provinzen Modena und Reggio, die damals unter der päbstlichen Regierung standen. Der Pabst Clemens VII. vertraute ihm außer der Regierung der Provinz Romagna auch das Obercommando seiner Armee an, die gegen die Kaiserlichen fechten sollte. Als päbstlicher Generallieutenant war Guicciardini nicht glücklich. Das Schicksal, das die päbstlichen Waffen mit den französischen, besonders in der Schlacht bei Pavia, traf, und selbst die Plünderung Roms durch die Soldaten des Kaisers, änderten gleichwohl nichts, weder in der Denkart Guicciardini's, noch in dem Vertrauen, das der Pabst in ihn gesetzt hatte. Nach dem Tode Clemens VII. wollte ihn der neue Pabst Paul III. in sein Interesse ziehen. Aber jetzt glaubte Guicciardini, von dem Schauplatze abtreten zu müssen, auf dem er sich so lange glücklich behauptet hatte. Er zog sich auf sein Landgut Arcetri zurück. Hier führte er, in den letzten fünf Jahren seines Lebens, die Idee des großen historischen Werks aus, das seinen Namen auf die Nachwelt gebracht hat. Vermuthlich hatte er den Plan längst entworfen und Manches schon in Fragmenten bearbeitet. Er war noch mit diesem, nicht ganz beendigten Werke beschäftigt, als er es im J. 1540 seinen Erben im Manuscript hinterlassen mußte.

Guicciardini's Geschichte von Italien (Istoria d'Italia) wurde erst zwanzig Jahr nach seinem

Tode bekannt [1]). Seine Erben hatten eher nicht gewagt, ein Buch drucken zu lassen, das der Confiscation um so weniger entgehen zu können schien, je lauter die erbitterten Parteien wünschten, es gedruckt zu sehen. Denn das Gerücht hatte sich verbreitet, Guicciardini's Geschichte seiner Zeit sei mit unerhörter Freimüthigkeit und ohne alle Schonung der Personen und der Verhältnisse geschrieben, gegen welche der Verfasser Partei genommen hatte. Als diese ungeduldig erwartete Geschichte denn endlich in's Publicum kam, erregte sie wahrscheinlich eben deßwegen weniger Aergerniß, weil man sich die bedenklichen Stellen noch gefährlicher gedacht hatte. Litterarische Gegner, die das ganze Werk geringschätzig behandelten, blieben auch nicht aus; aber die Nachwelt ist nicht auf ihre Seite getreten. Guicciardini's Geschichte von Italien wurde bald in mehrere Sprachen übersetzt; und sie verdient, besonders in der Urschrift, mit allen ihren Fehlern als ein schönes Denkmal der historischen Kunst und der Humanität ihres Verfassers unsre unparteiische Achtung.

Guicciardini wählte sich einen politisch größeren Gegenstand, als Machiavell; und er ergriff ihn mit derselben Wärme des Patriotismus. Wie das gemeinschaftliche Vaterland der Italiener gerade in der Periode, wo es nach dem Untergange des römischen Kaiserreichs das reichste, aufgeklärteste, und in jeder Hinsicht das blühendste Land der Welt war, zu einem Schau-

1) Im J. 1561 kamen die ersten sechzehn Bücher heraus; die vier letzten, besonders gedruckt, drei Jahr später. Bald darauf wurde das ganze Werk in's Lateinische übersetzt.

Schauplatze des verheerendsten Krieges wurde, den auswärtige Mächte auf dem beneideten Boden führten; dieß wollte er ausführlich und pragmatisch erzählen. Sein Buch sollte für alle Italiener seyn, was Machiavell's florentinische Geschichte für die Florentiner war, ein Spiegel der wahren Politik. Besonders wollte er anschaulich lehren, wie sinnlose Herrschsucht ihr eignes Werk zerstört. Ueber diese Absicht seines Werks erklärt er sich eben so bestimmt, als beredt und edel [m]). Mit dem Tode des Lorenz von Medici bezeichnet er die Epoche, wo das Unglück Italiens anfing. Das System der Erhaltung eines politischen Gleichgewichts unter allen italienischen Staaten durch friedliche Bündnisse und Gegenbündnisse hatte Lorenz von Medici erdacht und befolgt; und aus der Vernachlässigung dieses Systems erklärt Guicciardini, warum es auswärtigen Mächten so leicht

m) Dalla cognizione de' quali casi, tanto varii, e tanto gravi, potrà ciascuno, e per se proprio, e per bene publico, prendere molti salutiferi ammaestramenti: onde per innumerabili esempj evidentemente apparirà, a quanta instabilità, nè altrimenti che un mare concitato da' venti siano sottoposte le cose umane; quanto siano perniciosi quasi sempre à se stessi, ma sempre a' popoli i consigli male misurati di coloro, che dominano; quando avendo solamente innanzi a gli occhi, ò errori vani, ò le cupidità presenti, non si ricordando delle spesse variazioni della Fortuna; e convertendo in danno altrui la potestà conceduta loro, per la salute commune; si fanno, o' per poca prudenzia, o' per troppa ambitione, autori di nuove perturbazioni. Ma le calamità d'Italia (accioche io faccia noto quale fusse allhora lo stato suo, e insieme le cagioni, dalle quali hebbono origine tanti mali) cominicarono con tanto maggior dispiacere, e spavento, ne gli animi degli uomini, quanto le cose universali erano allora più liete, e più felici. *Proemio.*

leicht wurde, die politische Selbstständigkeit aller italienischen Staaten zu vernichten. Ob nicht nächst Lorenz von Medici der Zufall um die Erhaltung der Ruhe in Italien das größte Verdienst hatte; ob nicht auch früher ein so zertheiltes Land wie dieses, dessen Fürsten und Republiken überdieß noch ihre Kriege durch gedungene Rottenführer und Schweizer führen ließen, dem Uebergewichte einer französischen oder spanisch-deutschen Armee hätte unterliegen müssen, wenn auswärtige Hindernisse nicht diese Armeen entfernt gehalten hätten, untersucht Guicciardini nicht so genau. Uebrigens behandelt er seinen Gegenstand nicht einseitig. Was sich in den vierzig Jahren von 1494 bis 1534 Merkwürdiges in Italien zutrug, vereinigt er unter dem Gesichtspunkte des abwechselnden Kriegsglücks der französischen und der spanischen Macht; aber er zählt auch sorgfältig die politischen Verhandlungen und alle Umstände auf, die dieses Kriegsglück motivirten, und hemmten oder beförderten. Daß er in einem Werke, dem er den Titel einer Geschichte von Italien gab, die Geschichte der Künste und Wissenschaften und des Nationalfleißes mit Stillschweigen übergeht, kann man ihm nicht wohl zum Vorwurfe machen; denn er wollte nur die Staatsgeschichte seines Vaterlandes erzählen; und die Unschicklichkeit eines zuviel versprechenden Titels hat Guicciardini's Geschichte von Italien mit den meisten historischen Werken, selbst mit der römischen Geschichte des Livius, gemein. Auch die Ausführlichkeit, mit welcher Guicciardini erzählt, wird ihm mit Unrecht als Fehler zur Last gelegt. Zwanzig Bücher für einen Zeitraum von vierzig an Thaten und Intriguen reichen Jahren, sind kein historisches Uebermaß nach der Idee eines pragmatischen Geschichtsbuches. Etwas

was Anderes, als Ausführlichkeit in der Analyse der Begebenheiten, ist Weitschweifigkeit in der Manier, zu erzählen; und dieser macht sich Guicciardini denn freilich hier und da schuldig.

Die historische Manier Guicciardini's ist der des Livius unverkennbar nachgeahmt. Aber unter den Geschichtschreibern in seiner Muttersprache hatte er kein Muster vor sich; denn als Machiavell's florentinische Geschichte bekannt wurde, war Guicciardini schon in einem Alter, wo seine Schreibart mit seiner Denkart längst eine bestimmte Form angenommen haben mußte. Er und Machiavell waren verschieden denkende und folglich auch verschieden nachahmende Schüler eines gemeinschaftlichen Lehrers. Guicciardini's Verstand erreichte nicht Machiavell's Genie. Sein Blick war hell, aber er drang nicht tief ein. Er combinirte mehr, als er ergründete. Da sich vor seiner Aufmerksamkeit nicht alle Gegenstände im Geiste Machiavell's concentrirten, flossen auch seine Worte mehr auseinander; und seine Neigung zur Ausführlichkeit verleitete ihn zuweilen zur Geschwätzigkeit. Er achtete weit mehr, als Machiavell, auf harmonische Sylbenfülle. Seine ganze Ausdrucksart ist sanfter. Nur wo er gewisse Charaktere zeichnet, die er sich selbst ohne Indignation nicht vergegenwärtigen konnte, z. B. den Pabst Alexander VI., trägt er die Farben stark auf [n]). Die-

n) In Alessandro Sesto (così volle essere chiamato il nuovo Pontefice) fu solertia, e sagacità singolare; consiglio eccellente; efficacia à persuadere maravigliosa, e à tutte le facende gravi, sollecitudine, e destrezza incredibile. Ma erano queste virtù avanzate di grande intervallo da' vizii: costumi oscenissimi; non sincerità,

Diese stark colorirten Bildnisse sind es auch eigentlich, was ihn in den Ruf eines parteiischen Geschichtschreibers gebracht hat. Denn sonst erzählt er immer mit aller Unbefangenheit des ruhigen Beobachters. Den Mangel einer energischen Darstellung ersetzt zum Theil eine Freimüthigkeit, die hier und da bis zur Kühnheit steigt; besonders wo er von den weltlichen Gerechtsamen des Pabstes und den Mißbräuchen der päbstlichen Gewalt spricht. Seine gar zu wortreiche Beredsamkeit zeigt er oft bei Gelegenheiten, wo Machiavell vorzüglich nur Gedanken entwickeln wollte, z. B. bei historischen Uebergängen und Einleitungen zu Anfange eines Buchs o), und noch mehr bei den langen Reden, die er, als Nachahmer der Alten, den Häuptern der Staaten und Armeen in den Mund legt. Von solchen

non vergogna, non verità, non fede, non religione, avaritia insatiabile, ambitione immoderata, crudeltà più che barbara, e ardentissima cupidità di esaltare, in qualunque modo, i figliuoli, i quali erano molti, e tra questi qualch' uno, accioche à essequire i pravi consigli, non mancassero pravi instrumenti, non meno detestabile in parte alcuna del padre. *Libr. I.*

o) Z. B. zu Anfange des vierzehnten Buchs:
Sedato nel principio dell' anno MDXXI. questo picciolo movimento, temuto più per la memoria fresca de' fanti Spagnuoli, che assaltarono lo stato d'Urbino, che perche apparissero cagioni probabili di timore; cominciarono pochi mesi poi à perturbarsi le cose d'Italia con guerre molto più lunghe, maggiori, e più pericolose, che le passate, stimulando l'ambizione di due potentissimi Re, pieni tra loro di emulazione, d'odio, e di sospetto ad essercitare tutta la sua potenza, e tutti gli sdegni in Italia: la quale stata circa tre anni in pace, benche dubbia, e piena di sospettione; pareva ch'avesse il Cielo, il Fato proprio, e la Fortuna ò invidiosi della sua quiete, ò timidi, che riposandosi più lungamente non ritornasse nell' antica felicità.

chen Reden ist Guicciardini's Geschichte von Italien bis zum äußersten Misbrauche überfüllt; und nur selten enthalten die hoch tönenden Phrasen lehrreiche Gedanken. Oefter müssen triviale, zuweilen gar nach biblischen Sprüchen copirte Gemeinplätze aushelfen [p]). Natürlich, edel und einfach im wahren Geschichtsstyl ist dagegen Guicciardini's Erzählung, wo ein gemeiner Geschichtschreiber durch die Natur der Begebenheiten sich leicht zu Prunk und falschem Pathos würde haben verführen lassen; z. B. bei der Beschreibung der Schlacht bei Pavia und der Gefangennehmung des Königs Franz I. von Frankreich [q]). Und wenn wir endlich dieses ganze lehrreiche Werk mit allen seinen Fehlern den neueren Werken ähnlicher Art gegen über stellen, wird es nur von sehr wenigen übertroffen.

---

Unter

p) Z. B. komisch genug in einer Rede:
Ma il Morone, conoscendo che il mettere l'essercito in Milano più tosto partorirebbe la rovina di quello che la difesa della Città, fatta altra deliberazione, fermatosi in mezo della moltitudine parlò cosi: Noi possiamo oggi dire, nè con minore molestia di animo, le parole medesime che nelle angustie sue disse il Salvatore: *Lo spirito certamente e pronto, la carne inferma.* *Libr. XV.*

q) Essendo il Re con grande numero di gente d'arme nel mezzo della battaglia, e sforzandosi fermare i suoi, dopo avere combattuto molto, ammazzatogli il cavallo, e egli benche leggiermente ferito nel volto, e nelle mano, caduto in terra; fu preso da cinque soldati, che non lo conoscevano: ma sopravenendo il Vicerè, dandosi a conoscere, e egli bacciategli con molta riverenza la mano; lo ricevè prigione in nome dell' Imperatore. *Libr. XV.*

Unter den übrigen Historikern dieses Zeitraums, die italienisch schrieben, ist keiner, dessen Geschichtsbücher nicht durch ihre rhetorische und politische Dürftigkeit die Verdienste Machiavell's und Guicciardini's bei jeder genaueren Vergleichung immer mehr erhöben.

Merkwürdig in ihrer Art ist in rhetorischer Hinsicht die venezianische Geschichte des Cardinals Bembo [r]). Wir lernen aus ihr, wie damals eine unglückliche Nachahmung der alten Classiker auch in der Cultur der neueren Prose vorzüglichere Köpfe irre führen konnte, und wie viel höher deßwegen die wenigen zu schätzen sind, die das rechte Maaß und den wahren Sinn der verständigen Nachahmung trafen. Von der Lebensgeschichte Bembo's sind oben bei der Erwähnung seiner Gedichte die nöthigen Notizen mitgetheilt. Daß dieser talentreiche und gelehrte Prälat nicht zum Historiker berufen war, beweiset schon die Entstehung seines historischen Werks. Bis in das sechzigste Jahr seines Lebens hatte sich Bembo mit der Poesie und Beredsamkeit beschäftigt, ohne irgend etwas Historisches zu schreiben. Der Ruf, in welchem er damals als einer der ersten Gelehrten stand, veranlaßte den Senat von Venedig, ihm die Fortsetzung der Geschichte seines Vaterlandes anzutragen [s]), die bis

r) Die erste lateinische Ausgabe der venezianischen Geschichte des Cardinal Bembo kam zu Venedig im J. 1551 in Folio heraus, und die erste italienische das folgende Jahr in Quart. Jene aber ist seitdem weit öfter wieder gedruckt, als diese. Beide findet man einander gegenüber in den *Opere di Pietro Bembo*, Venez. 1729. fol.

s) Daß Bembo damals schon sechzig Jahr alt war, sagt er selbst in der Einleitung.

bis auf das Jahr 1487 von Andrea Navagiero, auch auf Verlangen des venezianischen Senats, erzählt war. An die Erzählung des Navagiero schloß Bembo die seinige an, ohne von der Idee seines Gegenstandes begeistert zu seyn, und ohne das Bedürfniß einer patriotischen Unternehmung zu fühlen. Weil sein Vorgänger unter dem latinisirten Namen Naugerius lateinisch geschrieben hatte, schrieb auch er die Fortsetzung der venezianischen Geschichte lateinisch. Aber er übersetzte sein eignes Werk in seine Muttersprache. Es gehört also zur italienischen Litteratur so gut wie zu der neueren lateinischen. Aber weder in der lateinischen, noch in der italienischen Bearbeitung ist es mehr als eine ängstliche Nachahmung des Styls des Livius und noch mehr des Cicero, ohne antike Kraft und Wahrheit. Man sieht in jeder Zeile und fast in der Wahl jedes Worts den eleganten, aber nirgends den praktisch denkenden Kopf. Als lateinischer Autor trieb er die Affectation der ciceronianischen Latinität, die zu den neueren Begebenheiten nicht passen wollte, bis zur Entstellung der Namen und Sachen, und sogar bis zum Aergerniß für die Christenheit, ob er gleich selbst einer ihrer Vorsteher war; denn er sprach, um sich ja nicht unlateinisch auszudrücken, von unsterblichen Göttern, wo von Gott die Rede war, und kleidete auch die christlich-geistlichen Aemter und Functionen in die Terminologie des Heidenthums. Da er es mit weltlichen Würden und Dingen eben so machte, ist seine italienische Bearbeitung seines Werks für den Historiker brauchbarer, als die lateinische; der Aesthetiker aber muß die lateinische vorziehen. Diese hat, bei aller Aengstlichkeit, doch eine scheinbar antike Schönheit. Aber die Uebersetzung einer Nachahmung konnte nicht wohl

anders, als so frostig ausfallen, wie Bembo's italienische Bearbeitung seiner venezianischen Geschichte ausgefallen ist. Bembo, dem an der Schönheit der Darstellung Alles gelegen war, konnte die Gelegenheit, erdichtete Reden nach dem Beispiele der Alten in seine Erzählung zu verweben, noch weniger, als Machiavell und Guicciardini, unbenutzt lassen. Auch diese Reden nehmen sich in der lateinischen Ausarbeitung weit besser, als in der italienischen aus, besonders da, wo in jener der Bericht in Infinitiven die Stelle der unmittelbaren Rede vertritt, was im Italienischen, wie in andern neueren Sprachen, ohne die widerlichste Weitschweifigkeit und Monotonie nicht nachgeahmt werden konnte t). Das einzige Verdienst, das

t) Man vergleiche zur Probe folgende Stelle des lateinischen und italienischen Textes:

Tum Marcellus, facto a collega silentio, in hunc est modum loquutus: Nihil sibi dubitationis dari, si ea ita essent, quemadmodum Pisanus dixisset, quin sit ab invadendis hostium finibus Tridentique oppugnatione abstinendum, quae enim ejus regionis pars, quod municipium tanti esset, vt cum ejusmodi conflatione belli, totiusque Germaniae irritatione, consensuque comparetur. Verum habere se rem suo quidem judicio longe secus. Nam neque Germanorum copias sua se sponte dissipavisse: sed cum rei frumentariae inopia coactas, tum stipendio non persoluto egentes, desperantesque, domum quemque suam reuertisse: neque qui collectam jam manum, prosprereque agentem commeatu supportando alere, stipendiisque repraesentandis retinere, ne diffugeret, non potuerit, eum nouo conficiendo exercitui stipem alimentaque subministraturum: multo enim facilius contineri stantia, quam lapsa prostrataque subleuari.

Dieß übersetzt Bembo selbst:

Dette avendo queste cose M. Luca e taciutosi; M. Gi-

das Bembo's italienischem Erzählungsstyle nicht abgesprochen werden kann, ist eine musterhafte Correctheit und Politur der Sprache.

Weniger schimmernd, aber mehr im Geiste der wahren Prose geschrieben ist die neapolitanische Geschichte des Angelo di Costanzo u), der, wie oben erzählt ist, auch als lyrischer Dichter Achtung verdient. Er faßte schon in seinem Jünglingsalter den Entschluß, der Geschichtschreiber seines Vaterlandes zu werden x). Liebe zur Poesie und jugendliche Schüchternheit hielten ihn eine Zeitlang von der

Aus-

Girolamo Marcello così parlò: che egli punto non dubitèrebbe, se vero fosse ciò che il suo collega avea detto, che non fosse da entrare nè luoghi de' nimici, ne porre l'assedio a Trento; perciocchè qual parte di quella contrada, o qual Città che essi preso avesseno, sarebbe da essere posta in comparazione di tale guerra, e dell' onta e dello irritamento di tutta la Magna contra essi. Ma per suo avviso, la cosa stava altramente, perciocchè nè i nimici s'erano di loro volontà dissipati; anzi a forza tra per bisogno della vettovaglia, e perchè non erano pagati, povero e disperato s'era ciascuno alla sua casa tornato. E chi un essercito già raccolto, e che prosperamente si adopera, non può di cibo nutrire, ed il soldo al suo tempo darli, e alla fine ritenerlo, che non fugga, non potrà eziandio somministrare vettovaglia e dinari ad un nuovo, che sia da farsi. Conciossiacosa che molto più agevolmente si mantengono le cose che in piè stanno, che le a terra cadute non si rilevano.

*Libr. I.*

u) *Istoria del regno di Napoli*, nach der vor mir liegenden Ausgabe, Nap. 1735. 4to.

x) Er erzählt selbst die Entstehung seines Werks in der Einleitung.

Ausführung dieses Entschlusses ab. Aber der Rath des Sanazzar, den er kindlich verehrte, und noch eines verständigen Freundes, der vielleicht auch einsah, daß Angelo di Costanzo sich unter den Dichtern doch nur an andere anschließen konnte, bestimmte ihn von neuem, besonders der Wahrheit zu Liebe durch ein historisches Werk die Irrthümer des Collenuccio zu widerlegen, der vor ihm die Geschichte des neapolitanischen Reichs geschrieben hatte. Ein wenig religiöse Vorliebe für die Sache des päbstlichen Stuhls, dem Collenuccio nicht ergeben gewesen war, scheint sich in den Wahrheitseifer des Costanzo gemischt zu haben. Von der ersten Seite seines Buchs an bemerkt man den Anhänger des Pabstes. Aber er wollte doch mehr, als schön erzählen. Er verwechselte nicht, wie Bembo, das Wesen der schönen Prose mit eleganter Diction. Um gemeinnütziger zu seyn, wie er selbst sagt, schrieb er Italienisch und nicht Lateinisch. Aber ihm fehlte Machiavell's und Guicciardini's politischer Blick; und sein Styl ist gedehnt und monoton [y]). Erdichtete Reden in seine Erzählung ein-

y) Z. B. im ersten Buche, wo er sich besonders gegen den gottlosen Kaiser Friedrich II. ereifert:

Quì mi pare, per difesa de la memoria di quei duo Cavalieri, ripetere alcune cose de gli anni passati; e *dico, che* infestando Federico Imperatore con ogni sorte di crudeltà la Chiesa Romana con infinito dispregio di Dio, e de la religione Cristiana, acquistò un' odio universale nell' uno, e nell' altro Regno, perche parea cosa scelerata, e empia, che a quel tempo, che di tutte le Provincie d'Europa erano Cristiani a guerreggiare in Asia contra infedeli, si vedesse l'Imperator de' Christiani con un grande Esercito de' Saraceni far così crudel guerra al Papa, uccidendo con diverse, e stra-

einzuschalten, ermangelte auch er nicht, und die Veranlassung, die er dazu nahm, erinnert zuweilen etwas komisch an die alten Ritterromane, z. B. als er vor der Schlacht zwischen Carl von Anjou und dem unglücklichen Conradin von Schwaben den französischen General Alard den Rapport von der Recognoscirung der Feinde in einer ceremoniösen Privatrede an den König Carl vortragen läßt [z]). In den Uebergängen von einer Begebenheit zu der andern wußte er sich ohne gemeine Wendungen nicht zu helfen [a]). Die Berichtigung des Collenuccio, den er als einen vorsätzlichen Verfälscher der Wahrheit angreift, stört ihn auch alle Augenblick aus der historischen Ruhe auf, und unterbricht den Zusammenhang der Erzählung. Sein Verdienst ist, daß er die Wahrheit liebte, einer klaren Darstellung sich befliß, und keine Schönheit des historischen Styls affectirte, die außer dem Kreise seines Talents lag.

Zu den historischen Werken, die nicht ohne rhetorisches Verdienst sind, gehört aus dieser Periode auch Giambatista Adriani's Geschichte seiner

ne specie di tormenti, non solo quelli segnati di croce, che militavano contra di lui, che a qualche scaramuzza fusser presi, ma ancora tutti quelli, etc. Und dieß ist erst die Hälfte der Periode.

z) Gegen das Ende des ersten Buchs. Die Rede fängt an: Sire, la Maestà vestra conviene sperare più nella prudenza, che nella forza, perchè, come io m'avveggio, noi siamo molto inferiori a' nimici, tra quali s'intende, che tanto della naziono Tedesca, quanto delle Italiana, sono capitani espertissimi, etc.

a) Z. B. Or ritornando al proposito, dico, etc. *Lib. VI.*

ner Zeit [b]). Adriani war in seiner Jugend Soldat; in seinem reiferen Alter wurde er Professor der Beredsamkeit zu Florenz. Auf Verlangen des Herzogs Cosmus I. setzte er die Geschichte des sechzehnten Jahrhunderts da fort, wo Guicciardini's Werk abbricht. An Ausführlichkeit übertrifft er noch seinen Vorgänger, der kein Muster pragmatischer Kürze ist. Indessen erzählt er als denkender Mann. Sein Styl hat nichts hinreißendes; aber er ist klar, unpedantisch, und unaffectirt. Adriani lebte bis zum Jahr 1579. Erst nach seinem Tode wurde sein historisches Werk durch den Druck bekannt.

Mehrere der vorzüglicheren unter den italienischen Historikern des sechzehnten Jahrhunderts schrieben lateinisch, z. B. der zu seiner Zeit nicht wenig bewunderte Paolo Giovio, gewöhnlich Paulus Jovius genannt. Andre, z. B. der Kritiker und Litterator Benedetto Varchi, der auf Verlangen des Herzogs Cosmus I. die letzten Begebenheiten des florentinischen Staats erzählte, zeichneten sich auf keine Art durch Styl und Darstellungskunst aus.

* * *

III. Neben der wahrhaft historischen Prose bildete sich die didaktische, die bis dahin in der neueren Litteratur auch nur noch im Keim existirte, mit dem

b) Ausführliche Nachricht von Giambatista Adriani's Leben und Schriften giebt Mazzuchelli. Die erste Ausgabe seiner *Istoria de' suoi tempi* erschien zu Florenz, im J. 1585, in einem Foliobande von 941 Seiten, abgetheilt in 22 Bücher.

dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts nach den Mustern der alten Classiker aus; und der Mann, der in der italienischen Sprache diese neue Bahn brach, war wieder Machiavell.

Die wissenschaftlichen Schriften Machiavell's sind alle politischen, einige besonders militärischen Inhalts. Die Kritik dieses Inhalts gehört nicht hierher. Bemerkt zu werden aber verdient auch hier, daß die Cultur der didaktischen Prose von keiner Art von Gegenständen glücklicher ausgehen konnte; denn politische Untersuchungen im Geiste Machiavell's knüpfen die praktische Philosophie an die Staatengeschichte, geben Veranlassung, jede Seite des menschlichen Herzens und alle Verhältnisse des gesellschaftlichen Lebens zu berühren, und schränken den forschenden Geist auf keinen Schulkreis und keine Schulsprache ein. Die ausführlicheren Werke, durch die Machiavell sein Talent zum rein didaktischen Styl vorzüglich bewiesen hat, sind seine Abhandlungen über die erste Decade des Livius [c]) und sein Fürst [d]).

Die Abhandlungen über den Livius folgen als Anmerkungen ihrem Texte, sind also mehr eine zufällige Verbindung politischer Fragmente, als ein wissenschaftliches Ganzes. Die Idee eines solchen Werks war indessen neu, und die Ausführung ist ganz des prag-

c) *Tre libri de' discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio.* In den Opp. Tom. III. Zuerst gedruckt zu Rom, im J. 1531 und 1532. S. *Fontanini*, sp. 346.

d) *Il Principe.* In den Opp. Tom. III. Der Titel ist eben deßwegen so anstößig, weil er so kurz ist.

pragmatischen Geschichtschreibers der florentinischen Republik würdig. Klarheit und Präcision, das Wesen des didaktischen Styls, vermißt man nirgends. In jeder Zeile herrscht ein Geist der Sache, nicht der Phrasen; und doch ist Sorgfalt auf den Ausdruck verwandt. Aber die wesentliche Verschiedenheit der lateinischen und der italienischen Sprache scheint Machiavell bei seinem didaktischen Styl noch weniger, als bei dem historischen, empfunden zu haben. Deßwegen sind die Perioden in seinen Abhandlungen noch monotoner, als in seinen Geschichtsbüchern. Er war zu verständig, um die Sprache der Wahrheit durch rhetorische Figuren verschönern zu wollen; aber er bedachte nicht, daß eine neuere Sprache, der die freie Wortversetzung der griechischen und lateinischen versagt ist, weit mehr Mannigfaltigkeit der Wendungen bedarf, wenn sie nicht steif und schläfrig werden soll [c]). Eben diese Monotonie bemerkt man auch in den übrigen politischen Schriften Machiavell's, besonders in seinem Fürsten. Aber dieses Buch ist auch, was man kaum glauben sollte, ein Jugendversuch des großen Staatsmannes. Denn er schrieb es noch

c) Man lese z. B. folgende Stelle, wo ein *perchè* das andre vor sich her treibt, ohne den Zusammenhang dadurch zu verdeutlichen:

E facil cosa è considerare donde nasceva quell' ordine e donde proceda questo disordine; *perchè* tutto viene dal viver libero allora, e ora dal viver servo. *Perchè* tutte le terre e le provincie che vivono libere in ogni parte, come di sopra dissi, fanno i progressi grandissimi. *Perchè* qui vi si vede maggiori popoli, per essere i matrimonj più liberi, e più desiderabili dagli uomini; *perchè* ciascuno procrea volontieri quelli figliuoli che crede potere nutrire, etc.

*Discorsi*, *Libr. II.*

noch vor dem Tode des Lorenz von Medici, dem er es zugeeignet hat, also zu einer Zeit, wo er selbst noch nicht drei und zwanzig Jahr alt war. Der Sinn und Zweck des ganzen Werks liegt so klar am Tage, daß es eben durch diese Klarheit mehrere Augen verblendet hat. Wer an dem Buchstaben kleben bleibt, hält dieses Buch für eine Schule des Despotismus; und wer es, um des Verfassers willen, als eine Satyre auf die Despoten deuten will, wird durch den ernsthaften und unsatyrischen Ton und durch die Zuschrift an Lorenz von Medici widerlegt. Eher könnte man es eine Satyre auf die Völker nennen. Machiavell kannte seine Italiener und in ihnen die meisten Völker zu gut, als daß er ihnen die Befolgung der republikanischen Grundsätze, denen er selbst anhing, hätte ansinnen können. Er glaubte also den Völkern, die eines Herrn bedürfen, und den Großen, die sich durch List, Gewalt, und zufällige Autorität der Oberherrschaft über widerstrebende Völker bemächtigen wollten (und solcher Großen gab es damals fast so viele in Italien, wie ehmals im alten Griechenland), die Wahrheit verrathen zu dürfen, daß es für das öffentliche Wohl so ziemlich gleichgültig ist, ob der Vorsteher des Staats, wenn er seinen wahren Vortheil versteht, Tugenden wirklich besitzt, oder nur aus Ehrgeiz affectirt, und daß dem Fürsten, der jede Tugend zur rechten Zeit als Mittel zur Behauptung der Herrschaft zu benutzen versteht, keine Empörung den Zepter entreißen, und keine auswärtige Macht die öffentliche Achtung versagen wird, auf die er nach seinem Range Anspruch macht. Hätte Machiavell sein verrufenes Buch: Der kluge Usurpator genannt, so würde es schwerlich ein sonderliches Aergerniß erregt haben. Aber er nannte es, keck und schadenfroh,

indem

indem er an die italienischen Fürsten seines Zeitalters dachte, Der Fürst, und beleidigte durch diesen Titel sowohl diejenigen Fürsten, die sich einer reineren Denkart bewußt waren, als die Usurpatoren, die gern gesagt hätten, daß sie nicht gemeint wären, wenn Machiavell sie nur bei ihrem rechten Namen genannt hätte. Lorenz von Medici verstand seinen jungen Lehrer, und schwieg. Erst in der Folge wurde dieses Buch öffentlich verbrannt. Man ahndete einen geheimen Sinn des beleidigenden Titels, eine Aufforderung an die Klügeren unter den republikanisch gesinnten Unterthanen italienischer Fürsten, sich ihrer politischen Unterwürfigkeit zu schämen, wenn die Fürsten, denen sie gehorchten, nicht als kluge Usurpatoren regierten; und dieser geheime Sinn läßt sich, wenn man Machiavell's republikanische Grundsätze kennt, nicht wohl bezweifeln. Um ihn aber für gemeine Augen noch tiefer zu verhüllen, hatte Machiavell die Kühnheit, sein Buch dem Lorenz von Medici zuzueignen und ihn, zum Beschlusse der Abhandlung, feierlich aufzufordern, als ein neuer Moses die Italiener vom Joche der auswärtigen Mächte zu befreien. Was konnte nun das Publicum von dem Buche denken? Ob es zu billigen ist, daß Machiavell auf diese Art den Titel seines Buchs mit dem Inhalte und diesen wieder mit der Zueignung in Widerspruch brachte, um diejenigen Leser zu necken, die ihn zu verstehen nicht berufen waren, ist hier nicht der Ort, zu untersuchen. In der Geschichte der Redekunst aber ist Machiavell's Fürst durch diese Behandlung seines Gegenstandes nicht weniger merkwürdig, als in der Geschichte der Politik durch den Gegenstand selbst. Auch mehrere kleinere Abhandlungen von Machiavell beweisen, wie eine

eine klare und freie Ansicht der Sache den wahren Gedankenstyl bildet und belebt.

Machiavell war auch der Erste, der dem didaktischen Style in italienischer Sprache nach antiken Mustern die dialogische Form gab. Zu dieser Einkleidung wissenschaftlicher Wahrheiten neigte sich damals die Denkart aller italienischen Gelehrten, die ohne scholastische Geschmacklosigkeit philosophirten. Der Sieg, den die platonische Philosophie unter der Pflege der Mediceer über die aristotelische gewonnen hatte, reizte die neuen Platoniker, auch nach Plato's Manier in Dialogen zu philosophiren. Einige geistvolle Anhänger des Aristoteles versuchten dagegen, auch die peripatetische Philosophie zu dialogiren. Dazu kam noch das Beispiel des Cicero, dessen Styl für unübertrefflich galt. Die erste glückliche Nachahmung der dialogisch-philosophischen Schriften des Cicero waren Machiavell's sieben Bücher von der Kriegskunst [f]); und bis jetzt hat noch kein Schriftsteller einer Abhandlung, die nur für Kunstverständige oder die es werden wollen, geschrieben zu seyn scheint, durch vielseitige und edle Behandlung mehr kosmopolitisches und ästhetisches Interesse gegeben. So wie Plato und Cicero ihre Zeitgenossen redend einführten, glaubte auch Machiavell seinem damals schon verstorbenen Freunde Cosimo Rucellai und einigen andern geschätzten Staatsmännern seiner Zeit die Theorie der neueren Kriegskunst nach seinen eignen Ideen in den Mund legen zu dürfen. Erzählend fängt er an. Aber die historische Einfassung der dialogischen Unterhaltung scheint ihm zu umständlich gewesen zu seyn. Denn sobald das Gespräch anfängt, berichtet er nicht mehr, wie Cicero,

f) *Dell' arte della guerra*, in den Opp. Vol. II.

cero, daß der Eine sagte, und der Andre antwortete. Er führt sogleich die Personen redend ein und bezeichnet, was sie vortragen, nur mit ihrem Namen, was auch schon Plato nach ähnlichen Einleitungen öfter gethan hatte. Welch ein Meister im freien Styl des Dialogs Machiavell war, beweisen seine Lustspiele. Um so mehr darf man sich wundern, daß seine wissenschaftlichen Dialogen, mit jenen verglichen, steif und monoton sind. Die Vereinigung der systematischen Pünktlichkeit mit den freien Wendungen des Gesprächs scheint er nicht der Mühe werth geachtet zu haben, ohne die sie doch selbst dem beredten Plato schwerlich gelungen wäre [g]).

Unabhängig von dem Beispiele Machiavell's, aber, wie er, unverkennbar nach dem Muster des Cicero, schrieb der ritterliche Graf Baldassar Castiglione, der unter den Sonettensängern schon genannt ist, in den ersten Decennien des sechzehnten Jahr-

g) Nach einer historischen Einleitung fängt das Gespräch so an:

*Cosimo.* Voi avete aperto la via ad un ragionamento, quale io desiderava, e vi prego che voi parliate senza rispetto, perchè io senza rispetto vi domanderò; e se io domandando o replicando scuserò o accuserò alcuno, non sarà per scusare o accusare, ma per intendere da voi la verità.

*Fabrizio.* Ed io saro molto contento di dirvi quel che io intenderò di tutto quello mi domanderete, il che se sarà vero o no, me ne rapporterò al vostro giudicio. E mi sarà grato mi domandiate, perchè io sono per imparar cosi da voi nel domandarmi, come voi da me nel rispondervi; perchè molte volte un savio domandatare fa ad uno considerare molte cose, e conoscerne molte altre, le quali, senza esserne domandate, non avrebbe mai conosciute.

Jahrhunderts seinen Hofmann (*il Cortegiano*) [h]). Hätten nicht ganz andre Zeiten ganz andre Sitten herbeigeführt, so würde dieses Buch jetzt noch ein Handbuch der höheren Stände seyn und nicht von dem Geschichtschreiber der Litteratur und der Sitten unter den litterarischen Seltenheiten aufgesucht werden müssen. Wer es einiger Aufmerksamkeit würdigt, wird finden, wie viel Ursache der Kaiser Carl V. hatte, auf die Nachricht von dem Tode des Grafen Castiglione zu sagen, "daß einer der besten Ritter der Welt gestorben sei"; denn nie hat ein Mann, der, wie Castiglione, in der großen Welt und unter den Waffen lebte, das Ideal eines ritterlichen und gebildeten Edeln in einer so prunklosen und correcten Manier gezeichnet. Auf systematische Pünktlichkeit thut er schon in der Einleitung ausdrücklich Verzicht. Sie würde auch die anschauliche Charakteristik nur geschwächt haben. Er läßt eine Gesellschaft von Männern und Frauen aus den ersten Ständen auf dem Schlosse zu Urbino die Untersuchung der Eigenschaften eines preiswürdigen Gesellschafters der Fürsten als ein Gesellschaftsspiel, also im Geiste der Sache, so natürlich verhandeln, als es der Hofton seiner Zeit, der immer noch ein wenig an die ritterlichen Liebesgerichte (Corti d'amore) erinnerte, nur irgend erlaubte. Jeder Herr und jede Dame müssen sagen, welche Tugenden sie an einem geliebten Gegenstande am meisten lieben [i]). Dieß führt denn unvermerkt zur Entwicke-

h) Il libro *del Cortegiano*, del Conte Baldassare Castiglione. Ich kenne nur die Aldinische Ausgabe, Venedig, 1533.

i) Vorrei adunque, sagt Einer von der Gesellschaft, che questa sera il nostro giuoco fosse, che ciascun dicesse, di

wickelung des Ideals, nach welchem der Graf Castiglione sich selbst auszubilden bemüht gewesen war. Ueber das Verhältniß des Adels zu den Fürsten wird besonders viel Gutes gesagt [k]).

Neben diesem Buche nehmen sich die asolanischen Untersuchungen (*gli Asolani*) des Cardinal Bembo, die ungefähr um dieselbe Zeit geschrieben wurden, nicht zum vortheilhaftesten aus. Sie werden gewöhnlich unter die Novellen und Romane gestellt; aber sie wollen doch diesen nur durch das romantische Oberkleid gleichen. Bembo wollte eine feierliche Zusammenkunft von Herren und Damen bei der Vermählung einer Königin von Cypern auf einem Landschlosse zu Asole im Venezianischen nur als Veranlassung benutzen, um diese Gesellschaft über das Wesen, die Freuden, und die Leiden der wahren Liebe disputiren zu lassen. Man sieht der Anlage des ganzen Buchs bald an, daß es eine Nachahmung der tusculanischen Untersuchungen des Cicero seyn

di che virtù pricipuamente vorrebbe che fosse ornata quella persona, ch'egli ama.

k) Z. B.

Non è impossibile, ne maraviglia che il Cortegiano indrizzi il Principe à molte virtù, come la giustizia, la liberalità, la magnanimità, le operationi delle quali esso per la grandezza sua facilmente puo mettere in uso, e farne abito: il che non puo il Cortegiano, per non aver modo d'operarle; & cosi il Principe indutto alla virtù dal Cortegiano, puo divenir piu virtuoso che'l Cortegiano: oltra che dovete saper che la cote, che non taglia punto, pur fa acuto il ferro: pero parmi che ancora che'l Cortegiano instituisca il principe, non per questo s'habbia à dir che egli sia di piu dignità che'l principe.

*Libr. IV.*

seyn soll [l]). Man thut ihm also zwiefaches Unrecht, wenn man es zu den Novellen zählt; denn das Interesse der Erzählung fehlt ihm durchaus, und durch die Einfassung der verschiedenen Theorien der Liebe, die es enthält, wird es zu keiner Novelle. Aber die Vereinigung des ciceronianischen Styls mit dem romantischen des Boccaz war auch kein glücklicher Gedanke. Nur die Reinheit der Diction erhält den zierlichen Prunk der asolanischen Untersuchungen noch in einigem Ansehen, so beliebt sie zu ihrer Zeit auch waren [m]). Bembo war, als er sie schrieb, acht und zwanzig Jahr alt.

Nachahmer der rein didaktischen Prose des Cicero war der Erzbischof Della Casa [n]). Die Sonette dieses feinen Prälaten wurden oben nur im Vorbei-

l) Schon der Herausgeber der alten Ausgabe (Venedig, 1553) sagt in der Vorrede: Fece (sc. il Bembo gli Asolani) ad imitazione delle Tusculane di M. Tullio.

m) Novellenprose ist es z. B., wenn die Freuden, die der Anblick der Geliebten giebt, ausgemahlt werden: Ma egli non è percio questa ultima delle sue dolcezze che al cuore li passano per le luci. Altre poi sono e possono ognihora essere senza fine; sicome è il vedere la sua donna spaziando con altre donne premere le liete erbe de verdi prati; o de puri fiumicelli le freschissime ripe; o la consenziente schiera de marini liti incontro a soavi zephiri caminando, talhora d'amorosi versi discrivendo al consapevole amante la vaga rena. *Libr. II.*

n) Ausführlich, mitunter auch langweilig genug, ist das Leben des Della Casa erzählt von Giovan-Battista Casotti vor der vollständigen Ausgabe der *Opere di Monsignor Giovanni della Casa*, Venez. 1752. 3 Voll. in 4to.

beigehen mitgezählt, weil sie zu arm an poetischem Inhalt sind; und seiner scandalösen Scherze, die er nachher durch ein exemplarisches Leben gut zu machen suchte, konnte noch weniger ausführlich gedacht werden. Sein Name gilt bei den italienischen Litteratoren nicht wenig. Aber mehr der Vielseitigkeit und Feinheit seiner litterarischen Bildung, als der Energie seiner Talente, verdankt er seine Celebrität. Giovanni della Casa war geboren zu Florenz um das Jahr 1503. Durch die Verbindungen seiner angesehnen Familie war der Weg des Glücks für ihn gebahnt. Er widmete sich dem geistlichen Stande. Im vier und dreißigsten Jahre seines Alters erhielt er eine Stelle bei der apostolischen Cammer zu Rom. Von dieser Zeit an vereinigte er die Beschäftigungen eines Geistlichen, eines Staatsmannes, und eines Gelehrten, wie mehrere ausgezeichnete Männer seiner Nation. Er stieg bis zur Würde eines Erzbischofs von Benevent. Als päbstlicher Nuntius betrieb er besonders die Allianz der französischen und venezianischen Regierung mit dem Pabst Paul III. gegen den Kaiser Carl V. Nach dem Tode des Pabstes Paul III. sank sein politisches Ansehen. Er lebte nun mehr in litterarischer Muße. Ohne den Cardinalshut, auf den er rechnete, erhalten zu haben, starb er im J. 1556. Das Buch, durch das er sich einen Rang von einiger Bedeutung unter den didaktischen Schriftstellern in seiner Muttersprache erworben hat, ist sein Galateo oder über das gute Betragen in Gesellschaften (*Galateo, ovvero de' Costumi*). Die Form dieser Abhandlung ist unverkennbar eine Nachahmung der Bücher des Cicero von den Pflichten. Sogar die erste Periode, in welcher Cicero seinen Sohn anredet, glaubte Della Casa so pünktlich, als es die Verschiedenheit

des

des Inhalts und der Umstände erlaubte, nachbilden zu müssen o). Da er selbst keinen Sohn haben durfte, läßt er einen treuherzigen Alten den Ciceronianer machen, um einen jungen Mann in der Kunst des Lebens zu unterrichten. Zu seiner Zeit konnten die Verhaltungsregeln, die der alte Galateo systematisch vortragen muß, auch durch sich selbst interessiren. Kenner der heutigen Ueberverfeinerung der Geselligkeit möchten wohl wenig Neues darin finden. Das Buch ist in Capitel abgetheilt. Wo der Styl des della Casa sich am wenigsten ängstlich an den Cicero schmiegt, hat er weit mehr Leichtigkeit, als wo er bis zum Uebermaß ciceronisirt p). Noch ein ähnliches Werk schrieb Della Casa lateinisch unter dem ganz ciceronianischen Titel: De officiis. Von ihm selbst ist auch die italienische Uebersetzung.

Die

o) Das Buch fängt an: Conciosiacosache tu incominci pur ora quel viaggio, del quale io ho la maggior parte, come tu vedi, fornito, etc. Und nun läuft die langgestreckte Periode bis gegen das Ende der folgenden Quartseite herab.

p) Gut bemerkt und ausgedrückt ist z. B. folgendes:
Ma ci e un' altra maniera di ciremoniose persone, le quali di ciò fanno arte e mercatanzia e tengonne libro e ragione. Alla tal maniera di persone un ghigno, e alla cotale un riso; e il piu gentile sedrà in sulla seggiola, e il meno sulla panchetta: le quai cerimonie credo, che siano state traportate di Spagna in Italia; ma il nostro terreno le ha male ricevute, e poco ci sono allignate conciosia chè questa distinzione di nobiltà cosi appunto a noi e nojosa, e perciò non si dee alcuno far giudice a dicidere, chi è più nobile, o chi meno.

*Capit. XVII.*

Die Form von Vorlesungen erhielt bald darauf der didaktische Styl in italienischer Sprache durch Benedetto Varchi, einen gelehrten Mann, dessen prosaische Schriften wenigstens seine Verse übertreffen [q]). Er war der Sohn eines florentinischen Rechtsgelehrten, gegen dessen Wunsch er selbst die Jurisprudenz aufgab, um sich ganz mit Philosophie und schöner Litteratur zu beschäftigen. Der Herzog Cosmus I. trug ihm auf, die Geschichte der letzten Revolutionen der florentinischen Republik zu schreiben. Varchi erfüllte das Verlangen seines Fürsten so gut er konnte. Zur Belohnung erhielt er eine einträgliche Präbende. Seine florentinische Geschichte scheint indessen nicht mehr Leser gefunden zu haben, als seine trockenen Sonette. Seine philosophischen und kritischen Schriften kamen in besseren Ruf. Jene, die er als Abhandlungen zuerst in verschiedenen Akademien vorlas, gab er nachher unter dem Titel Vorlesungen (*Lezioni*) heraus [r]). Er scheint durch diese Vorlesungen besonders haben zeigen zu wollen, daß sich auch die peripatetische Philosophie, der er anhing, und nicht nur die platonische, mit eleganter Darstellung vereinigen lasse. Aber es fehlte ihm selbst zu sehr an philosophischem Geiste, als daß er an einem Gegenstande eine neue Seite hätte entdecken können; und auch sein Geschmack war fast ganz auf philologische Correctheit beschränkt. Er konnte durch seine philosophischen Vorlesungen Ideen und Grundsätze des Aristoteles, so

q) Sein Leben steht vor den neueren Ausgaben seines kritischen Werks *Ercolano*, das im folgenden Capitel genauer angezeigt wird, unter andern vor der Ausgabe: Padova, 1740. 2 Voll. in 8vo.

r) *Lezioni* di M. *Benedetto Varchi*, nach der vor mir liegenden Ausgabe, *Firenze*, 1560. 2 Voll. in 8vo.

so gut er sie verstand, popularisiren, aber auch nichts weiter. Die erste Vorlesung handelt, der Ueberschrift nach, von der Natur, enthält aber fast nichts als Worterklärungen und Machtsprüche, durch die entschieden werden soll, was die Natur in jeder Hinsicht ist und nicht ist. In der zweiten wird die Geschichte der Erzeugung des menschlichen Körpers, in Capiteln, mehr physiologisch nach dem Aristoteles erzählt, als beurtheilt. Dasselbe Thema wird in der dritten Vorlesung fortgesetzt, um die Möglichkeit der Ungeheuer zu erklären. Die zweite Abtheilung dieser Vorlesungen handelt von nichts als Liebe. Einige derselben kann man romantisch-pedantische Predigten nennen; denn sie handeln aristotelisch ein Thema der Liebe ab nach Anleitung eines Sonetts von Petrarch, Della Casa und Andern. Allen liegt zum Grunde die schulgerechte Unterscheidung vielerlei Arten von Liebe, als da sind die natürliche, die thierische, die vernünftige und die verständige Liebe, die denn wieder in eben so wunderliche Unterabtheilungen zerschnitten werden [s]). Varchi meinte es mit seinem Ari-

s) Sono dunque generalmente *quattro sorti d'amore; naturale* (per cominciare dal piu basso, e men perfetto) *animale; razionale; & intellettuale.* Delle quale havendo noi altra volta in questo luogo stesso, e sopra questa medesima cattedra lungamente favellato, non diremo altro al presente; ma pigliando solo l'amore razionale, cioè quello, che è propio de gl' uomini, lo divideremo, come genere, nelle sue spezie. Diciamo dunque, che favellando noi dell' amore razionale, cioè di quello, che le creature ragionevoli all' altre creature ragionevoli portano mediante alcuna cosa, la quale ò sia veramente, ò paia lor bella; è necessario, che



Digitized by Google

Aristoteles und mit der didaktischen Prose gut genug; aber er war ein Buchstabengelehrter. Er übersetzte auch den Boethius und das Buch des Seneca von der Wohlthätigkeit in's Italienische. In der Geschichte der Kritik muß seiner Bemühungen noch ein Mal gedacht werden. Er starb im J. 1566.

Das Verzeichniß andrer italienischer Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts denen es noch weniger, als den in diesem Fache berühmten Männern Della Casa und Varchi gelang, ihre antiken Vorbilder im didaktischen Styl zu erreichen, findet man bei mehreren Litteratoren t). Der Mann aber, der es in diesem Style bis zur classischen Vortrefflichkeit brachte und dadurch in der Geschichte der italienischen Litteratur fast einzig ist, verdient um so mehr unsre besondre Aufmerksamkeit.

---

## Speroni.

Sperone Speroni, der ernsthafte Lucian der Italiener, dessen verunglücktes Trauerspiel oben nicht mit Stillschweigen übergangen werden durfte, wurde geboren zu Padua im J. 1500 u). Sein Vater war einer von den Patriziern dieser damals schon venezianischen Stadt. Sein praktisch philosophischer Kopf mach-

che chiunche ama, ami alcuna creatura ragionevole, ò uomo, ò donna, che sia.

*Lezione dell' Amore.*

t) Z. B. bei *Fontanini*, p. 638 ff.

u) Sein Leben steht vor dem fünften Theile der Ausgabe seiner *Opere*, Padova, 1740.

machte ihn zu einem aufmerksamen Zuhörer des feinen Peripatetikers Pomponazzo, gewöhnlich genannt Pomponatius, zu Bologna. An diesem gefiel ihm ohne Zweifel auch die muntere Art zu räsonniren, zu der er selbst geneigt war x). Schon in seinem achtzehnten Jahre wurde er Doctor der Philosophie und Medicin in seiner Vaterstadt. Im zwanzigsten hielt er als öffentlich angestellter Lehrer Vorlesungen über die Logik. Aber die Anhänglichkeit an seinen Lehrer Pomponazzo zog ihn wieder nach Bologna. Erst nach dessen Tode, der nicht lange nachher erfolgte, setzte er seine philosophischen Vorlesungen zu Padua fort. Bald aber nöthigten ihn weitläuftige Familiengeschäfte, sein Lehramt noch ein Mal aufzugeben; und er scheint es nicht wieder angetreten zu haben. Glücklich als Hausvater im Schooße seiner Familie, hörte er nicht auf, für die Welt zu leben. Philosophie und alte Litteratur blieben sein Studium, und beide verwebte er als Schriftsteller in Arbeiten, zu denen ihn nur freie Neigung bestimmte. Einige Mißverständnisse, die der freie Ton seiner Schriften veranlaßte, waren nicht von Dauer. Nur kurzsichtige Pedanten feindeten ihn an. Die allgemeinere Achtung, in der er stand, veranlaßte die venezianische Regierung, ihn auch einige Mal in Staatsgeschäften zu gebrauchen. Bei diesen und einigen andern Gelegenheiten hielt er öffentliche Reden; und wenn es hieß, Speroni werde eine Rede halten, strömte das Publicum von allen Seiten zusammen. Um das J. 1560 ging

x) Eine lehrreiche Charakteristik Pomponazzo's und seiner Philosophie findet man in Hrn. Buhle'ns Gesch. der neueren Philos. II. Band, 2te Abtheil. S. 528 ff.

ging er in Geschäften des Herzogs von Urbino nach Rom. Der Pabst Pius IV. ernannte ihn zum Ritter. Seit dieser Zeit wetteiferten mehrere Fürsten, ihn auszuzeichnen und in ihr Interesse zu ziehen. Mit Ehre überhäuft, erreichte er das Alter von acht und achtzig Jahren. Er starb im J. 1588. Seine Vaterstadt hat ihm eine Statüe errichtet.

Kein italienischer Schriftsteller, selbst Machiavell und Guicciardini in ihren historischen Schriften nicht, hat den Styl der antiken Prose, ohne ihn ängstlich zu copiren, mit so viel Natur, Verstand, Feinheit und Leichtigkeit im Geiste seiner Muttersprache nachgeahmt, als Speroni. Ein glückliches Talent führte ihn früh auf den rechten Weg. Dieß beweisen seine ersten Dialogen, die er schon als Jüngling schrieb. Aber fortgesetztes Studium gab ihm immer mehr Aufklärung über sich selbst und seine Arbeiten; und die rhetorische Besonnenheit, mit der er arbeitete, verleitete ihn nie zur Künstelei. Entschiedene Abneigung gegen die Künstelei und den sonoren, ciceronianisch seyn sollenden Phrasenpomp einiger andern Nachahmer der Alten, wurde ein Hauptzug in Speroni's literarischem Charakter. Seinem denkenden Kopfe lag zu viel an der Wahrheit, als daß ihn das kleine Verdienst hätte erfreuen können, gemeine oder fremde Gedanken durch eine elegantere Bekleidung zu verschönern. Aber der philosophische Tiefblick, den er an seinem Plato und Aristoteles ehrte, fehlte ihm. Dieß verhehlte er sich selbst nicht. Er vergleicht sich mit einem Verliebten, der auf den wirklichen Anblick der Geliebten Verzicht thun müsse und deßwegen keine süßere Unterhaltung kenne, als ihr Bildniß von allen Seiten zu betrachten; denn eben so, sagt er, fühle

er

er sich unfähig, die Wahrheit, in die er verliebt sei, ganz zu besitzen, und schreibe deßwegen Dialogen, um das Bild der Wahrheit von mehreren Seiten zu zeichnen[y]). Die Subtilitäten der speculativen Philosophie berührte er nur schüchtern, und selbst die praktische Wahrheit verfolgte er mehr in ihren Resultaten, als in den Principien. Sein herrschendes Talent war ein heller Menschensinn, und seine Ansicht der Philosophie durchaus sokratisch. Mit dieser Denk- und Sinnesart mußte ihm die dialogische Manier des populären Lucian besser gefallen, als die feinere, aber grüblerische des Plato, und weit besser, als die des Cicero, der zu gern über schönen Worten die Hauptsache vergaß. Aber er wollte nicht in Lucian's Geiste Satyren schreiben. Er wollte die Wahrheit nur mit heiterer Stirn auftreten lassen und den Ernst der Vernunft durch geselligen Scherz unterstützen.

Die didaktischen Schriften Speroni's sind theils Dialogen, theils Abhandlungen. In den Dialogen erkennt man am ersten den Schüler Lucian's, aber nicht in allen. Besonders zeigt sich in den späteren, die er in der letzten Hälfte seines Lebens schrieb, und auf die er selbst den meisten Werth legte, mehr ciceronianische Phraseologie als lucianische Unbefangenheit. Die Dialogen von der Liebe (Dialogo di Amore) und von der Würde der Frauen (Della dignità delle Donne), die beide in Erhohlungsstun-

y) In dem Gespräch über die Vorzüge des activen und des contemplativen Lebens sagt er: Nel conoscer la verità, simile sono all' innamorato, il quale non potendo in propria forma vedere la donna sua, del ritratto di lei gli occhi appaga, come egli può; etc.

stunden seines Jünglingsalters entstanden, sind ganz mit der dialogischen Kunst ausgeführt, die nicht nur den freien Gedankenwechsel des natürlichen Gesprächs nachahmt, sondern auch jede Person ihre Meinung charakteristisch ausdrücken läßt. Eben diese Dialogen waren es auch, die ihn in den Ruf eines leichtsinnigen Dilettanten brachten, der es mit der Wahrheit nicht redlich meine. Er fand für nöthig, in der Folge, als ihm selbst diese Jugendversuche beinahe schon fremd geworden waren, eine weitläuftige Apologie derselben (Apologia dei Dialogi) in das Publicum zu schicken. Plato's und Cicero's Manier ahmte er besonders dadurch nach, daß er gewöhnlich noch lebende oder kurz vorher verstorbene und damals in Italien allgemein bekannte Personen redend einführte [z]). Zur Abwechselung läßt er aber auch ein Mal in

z) Z. B. über die Würde der Frauen unterhalten sich Michele Barozzi, ein venezianischer Patrizier, und Daniele Barbaro, Bischof von Aquileja, beide damals bekannte Personen. Der Anfang dieses Dialogs giebt auch ein gutes Beispiel von der Manier Speroni's:

*Mich.* Che andate pensando così soletto, M. Daniele? Certe il cielo Perepatetico non dee essere il paradiso dell' anime; che studiando come voi fate, voi non fareste sì maniconico. *Dan.* Ad altro cielo era volto il mio animo, che non è quel d'Aristotele; il qual cielo col suo splendore divino m'empie il petto di quella nobile meraviglia, che voi chiamate marinconia. *Mic.* Queste sono parole che tengono più del verso che della prosa, e facilmente farebbono invidia al Petrarca: ma se parlate d'alcuna donna, sia chi si vuole questa cotale, io non v'intendo se non dell' Obizza. *Dan.* Nè io l'intendo altramento: ma che sapete dell' Obizza, che la vedete si rade volte, nè mai l'udiste parlare? *Mic.* Basta che io la conosco per fama. *Dan.* Quale al mio corpo è questa ombra, che nulla o poco gli s'alli-

in Lucian's Geiste eine allegorische Person, den Wucher, als Advocaten in seiner eigenen Sache lange Reden halten. Ueberhaupt nahm er es mit dem Titel Dialog nicht genau. Wie seine Laune es wollte, trat er bald näher auf die Seite des Lustspieldichters, bald machte er mehr den Lehrer, bald den Redner; und wenn nur durch seine Darstellung die verschiedenen Ansichten des Gegenstandes, den er behandelte, charakteristisch geschieden waren, hatte er, nach seiner Theorie, nicht gegen die dialogische Kunst gefehlt. Ohne diese ihm ganz eigene Theorie würde er in seinen späteren Dialogen, z. B. in dem vom Studium der Geschichte (Dialogo della Istoria) nicht die Leichtigkeit des natürlichen Gesprächs aufgeopfert haben, um sich wissenschaftlicher auszudrücken [a]). Auch würde er ohne diese falsche Theorie, die das Dialogische mit dem Dialektischen verwechselte, nicht die Wissenschaft der Beredsamkeit in den Dia-

s'assimiglia, tale è la fama di lei alle virtù sue; al cui valore niuna fama mortale non è da essere pareggiata.

*Opp. T. I. p.* 46.

a) Man vergleiche den Anfang des zweiten Theils dieses Gesprächs mit dem des vorhin angeführten. Paolo Manuzio erneuert den Discurs mit folgenden Worten, wie vom Catheder:

La natura della materia da noi trattata al presente, mi tira a chiedervi di una grazia, che forse indarno domandarò. La grazia è questa; di qual linguaggio più che d'ogni altro servir si debba l'istorico, volendo uom scriver senza suo biasimo le umane imprese onorate di guerre e paci di tutto 'l mondo. Fama è che'l vostro filosofo, che regge il nostro ragionamento, volto del tutto alla contemplazion delle cose, poca stima solesse far d'ogni lingua, e perciò forse non ne parlò.

*Opp. T. II. p.* 250.

Dialogen über die Rhetorik (Dialogi della Rettorica) abgehandelt und zuletzt gar seinen kritischen Versuch über die Poesie Virgil's (Dialogo sopra Virgilio) dialogirt haben.

Die Abhandlungen (Discorsi) Speroni's z. B. über den Vorrang der Fürsten (Della precedenza de' principi) übertreffen zwar nicht durch Gedankenfülle, aber durch eine schönere Gedankensprache die Abhandlungen Machiavell's.

---

Wenn die Menge didaktischer Schriften und der Name ihres Verfassers den Werth derselben erhöhen könnte, würden auch die Dialogen und Abhandlungen des Torquato Tasso hier mit Auszeichnung genannt werden müssen. Ihrer sind so viele, daß sie in der venezianischen Ausgabe seiner Werke zwei Quartbände füllen b). Jugendliche Uebereilung trug auch zu ihren Unvollkommenheiten nichts bei; denn Tasso schrieb, wie es scheint, fast alle in seinem reifen Alter. Aber er war einer von den Dichtern, die sich in die wahre Schönheit der Prose gar nicht finden können, weil eine prosaische und doch neue Ansicht des Gegenstandes nicht ihre Sache, und das Unpoetische nach ihrer Vorstellungsart mit dem Trivialen so ziemlich einerlei ist. Tasso's Geschmack war zu rein, als daß er den Widersinn der sogenannten poetischen Prose hätte ertragen oder gar fortsetzen können. Aber, um als Denker den Dichter zu verläugnen, machte er den gemeinen Prosaiker. Manche Stellen in Tasso's Abhandlungen und Dialogen sind mit einer fast unbe-

b) Vol. VII & VIII.

unbegreiflichen Nachlässigkeit hingeschrieben, wie die Feder lief, die nur vor den Schranken des Sylbenmaßes Halt zu machen gewohnt war [c]). Das Interesse poetischer Bilder ersetzten ihm, wenn er nach seiner Art zu philosophiren anfing, aristotelische Subtilitäten, die ihn zuweilen schon beim ersten Auslaufe in ein Gedränge von Wörtern und Begriffen verwikkelten, wo sein guter Verstand nicht durchdrang [d]). Und wenn er zum Anfange eines Dialogs um eine Einleitung im Styl des gesellschaftlichen Lebens verlegen war, half er sich auch wohl ein Mal mit den fro-

c) Z. B. in dem Gespräche von der Kunst:

*E* i sillogismi, *e* l' induzioni, e gli entimemi, *e* gli esempi non potrebbono esser convenevolmente fatti in versi. *E* se leggiamo alcun dialogo in versi come è l'amicizia bandita di Ciro prudentissimo, non stimerem lodevole per questa cagione, ma per altra: e diremo, che il dialogo sia imitazione di ragionamento scritto in prosa senza rappresentazione per giovamento degli uomini civili, e speculativi: *e* ne porrem due specie, l'una contemplativa, e l'altra costumata: *e* 'l soggetto nella prima specie sarà la quistione infinita, o la finita: *e* quale è la favola nel poema, tale è nel dialogo la quistione: *e* dico la sua forma, e quasi l' anima.

d) Das Gespräch von der Kunst wird von Marsilius Ficinus und Christoph Landinus so angefangen:

*Land.* Che cosa è Arte, o dottissimo Ficino? *Fic.* E' certa ragione. *Lan.* E la natura qual cosa diremo ch' ella sia? *Fic.* Ragione similmente. *Land.* Dunque certa similmente. *Fic.* Così estimo; perch' essendo l'arte imitazione della natura, non può essere alcuna certezza nell' arte, che non sia prima nella natura: oltre a cio, come voi sapete, da Cicerone, e da Boezio, e dagli altri Latini l'una, e l'altra è annoverata nelle cause costanti, come quelle, che operano per lo più. *Land.* Jo credeva che la certezza consitesse nell' operar sempre in un istesso modo.

frostigsten Scherzen e). Man schmälert sein Verdienst überhaupt nicht, wenn man seine prosaischen Werke ignorirt.

Durch die litterarischen Gesellschaften oder Akademien wurden die Vorlesungen (Lezioni) veranlaßt, eine Art von Vereinigung des didaktischen Styls mit dem oratorischen, wozu aber der letzte nur die zufällige Einfassung der Ideen hergab. Varchi's Vorlesungen sind oben angezeigt. Die Verfasser anderer namentlich anzuführen, ist hier kein Raum. Für die Cultur des Geschmacks war mit der Entstehung dieser in der alten Welt unbekannten Vorträge nichts gewonnen und nichts verloren. Ehre macht es den Italienern, daß sie den Geist der Vorlesung wenigstens von Einer ästhetischen Seite nicht verkannten und die vorzulesenden Abhandlungen nicht zu Reden verkünstelten. Aber auf diesen negativen Vorzug und den einer philologischen Correctheit ist auch fast alles Verdienst der vielen italienischen Vorlesungen beschränkt, die noch jetzt, theils zerstreut, theils in Sammlungen, vorhanden sind f).

*

*   *

IV.

e) Das Gespräch von der Würde (Opp. T. VII. p. 271.) fängt an:

Vogliamo sedere, o passeggiare Signor Antonio? Che nell' uno, e nell' altro modo mi pare si possa fornire il ragionamento della Dignità. *Ant.* Se voi Platonico siete, ed insieme Peripatetico, or come Platonico sedendo, or come Peripatetico passeggiando, ed in qual modo più vi piacerà, potrete ragionare, che io volentieri vi ascolterò in quella maniera, che più vi sarà a grado.

f) Einen beträchtlichen Vorrath enthält der zweite Theil

der

IV. Das Studium der alten Classiker mußte damals die litterarisch gebildeten Köpfe in Italien reizen, auch als Redner im eigentlich oratorischen Styl mit den Alten zu wetteifern. Unzählige Reden, größten Theils wo nicht in der Manier des Cicero, doch in ciceronianischen Phrasen, wurden gehalten, oder wenigstens geschrieben [g]). Aber das Zeitalter des Cicero war nicht zurückgekehrt.

Politische Reden, diejenigen, in denen der oratorische Geist seine ganze Kraft darthun kann, wollten zu den damaligen Verhältnissen der italienischen Staaten nicht passen, so viel Mühe sich auch einige beredte Männer gaben, wenigstens in Worten die alten Römer zu spielen. Auch diese Männer empfanden, daß das wahre Rednertalent des Staatsmannes sich nur in republicanischen Verfassungen entwickeln kann, wo der Redner sein Publicum zu beherrschen sucht, damit es ihn nicht beherrsche. Republiken gab es zwar damals in Italien noch einige; aber die florentinische, die einzige, die durch Macht und Geist die Schule der Redner, das neue Athen, hätte werden können, ging unter; die venezianische verbarg das politische Geheimniß ihrer Sicherheit durch ein aristokratisches Schweigen; die übrigen waren gar zu ohnmächtig; und alle seufzten unter der mittelbaren Herr-

der von Carlo Dati, mit seinem akademischen Gaukelnamen genannt der Verirrte (lo Smarrito) herausgegebenen *Prose Fiorentine*, nach der mir bekannten Ausgabe, Venez. 1751. 5 Voll. in 4to.

g) Der erste Band der eben genannten Prose Fiorentine enthält nichts als Reden, und in den übrigen Bänden sind noch andre zerstreut.

Herrschaft ultramontanischer Monarchen. Ueberdieß war die Verfassung der italienischen, wie aller damals bestehenden und entstehenden Republiken nach dem ceremoniösen Lehnssystem gemodelt, das durch seine Zergliederung der bürgerlichen Gesellschaft in Innungen, Gilden und Gemeinen den wahren Gemeingeist, der in einer republikanischen Rede hätte ausströmen können, entnervte. Unter diesen Umständen verlor die italienische Litteratur wenig dabei, daß einige Männer von Talent mehr Fleiß auf die Beredsamkeit in lateinischer Sprache wandten, weil diese Sprache damals die diplomatische der großen Welt war.

Aus den letzten Augenblicken der florentinischen Republik sind noch einige patriotische Reden vorhanden, z. B. eine von Bartolomeo Cavalcanti an die florentinische Nationalmiliz, gehalten im J. 1528, eben so arm an oratorischer Kraft, als voll von gutem Willen und herzhaft ausgesprochenen Worten [h]). Kühn genug in ihrer Art sind auch die bei-

h) Bei dem Abdrucke dieser Rede in neueren Zeiten hat man die anstößig heftigen Worte nur durch Punkte angedeutet. Die Rede des Cavalcanti steht in den *Prose Fiorentine*, Part. II. Vol. 6. p. 23. Man lese z. B. folgende Stelle:

Difendesi in te, Fiorenza, la libertà di un generoso popolo da . . . . . . . . oppugnata. Difendasi l'onor dell' universale, e particolar tuo Re Cristo ottimo massimo, contro ad empie genti, ed al suo nome ribelle. Difendesi la salute d'una inclita città da uomini efferati, e della distruzzione di quella sopra ogni altra sitibondi. Difendesi la gloria del nome Italiano da barbare, e di quello inimicissime nazioni. Pochi, ma veri d'Italia e della bellicosa Toscana figliuoli combattono contra ad innumerabile moltitudine di rabbiose fiere.

beiden Reden des Della Casa, durch die er als päbstlicher Nuntius den venezianischen Senat zur Verbindung mit dem Pabste gegen den Kaiser Carl V. aufforderte [i]). Vermuthlich wurden sie nur schriftlich eingereicht, wenn gleich deßhalb nicht verheimlicht. Ein artiges Gegenstück zu ihnen ist eine andre Rede des Della Casa, an Carl V. selbst gerichtet, um ihn zur Zurückgabe der Stadt Piacenza zu bewegen [k]).

In

i) Wer z. B. folgende Stelle liest, möchte glauben, es sei dem Nuntius mit seiner patriotischen Begeisterung voller Ernst gewesen. Aber die Kunst scheint doch durch.

Le quali cose com' iò dico essendo, esaminiamo l'animo della nostra Patria, e tacitamente domandiamola, se la pace sua è tranquilla e senza sospetto. Ella ne risponderà senz' alcun dubbio di nò; anzi dirà che i suoi sospetti sono grandissimi e giustissimi: e se la Serenità Vostra la verra d'ogni suo affetto minutamente domandando, io non dubito ch' ella non dica: Principe e Padre e Tutor mio prudentissimo e sapientissimo, io non voglio nè debbo le mie ricoperte piaghe nè le mie occulte doglie celarvi, e perciò vi dico, che ogni strepito, che io sento, mi pare l'Imperadore, che mi spaventi; ogni voce, ch'io odo, mi pare l'Imperadore, che mi minacci; ed ogni movimento ch'io veggio, mi pare l'Imperadore, che mi assalisca; e però la mia quiete non è sicura nè tranquilla, anzi è falsa pace e timido e torbido e tempestoso riposo. Tale è il secreto senso e la interna mente della vostra Venezia; ed è la nostra eccelsa Patria non in forte e franca, ma in paurosa e tremante libertà: e che ciò sia vero, Serenissimo Principe, riguardisi alle presenti opere sue.

*Della Casa, Opp. T. III. p. 25.*

k) Diese Rede fängt sich an:

Siccome noi veggiamo intervenire alcuna volta, Sac. Maestà, che quando o Cometa, o altra nuova luce è apparita nell' aria, il più delle genti rivolte al Cielo, mirano colà dove quel maraviglioso lume risplende; così avviene ora del vostro splendore e di Voi, perciocchè

In dieser überhäuft der gewandte Prälat den Kaiser, den er vor dem venezianischen Senate demosthenisch angeklagt hatte, mit hofmännischen Lobsprüchen. Allen diesen Reden des Della Casa merkt man bald an, daß sie von Amts wegen verfaßt wurden. Sie haben indessen wegen ihrer correcten und sonoren Perioden zur Erhaltung des Ruhms ihres Verfassers nicht wenig beigetragen. Aehnliche Reden an große Herren, z. B. eine von Speron Speroni an den König Philipp II. von Spanien, um ihm die Erhaltung des Friedens nach den Grundsätzen des Christenthums an das Herz zu legen, und eine andre von demselben an den König Anton von Navarra, den Vater Heinrichs IV. [l]) sind zur Hälfte Predigten, zur Hälfte Suppliken, ohne den Ausdruck einer herrschenden Freiheit des Geistes. Eine Rede, das heißt wieder, eine schriftliche Supplik in oratorischem Styl richtete an Carl V. der gelehrte Alberto Lollio, um nach der Schlacht bei Pavia die Freiheit des gefangenen Königs Franz zu bewirken. Lollio war auch Verfasser mehrerer Idyllen. Außer seinen politischen Reden hat er noch andre von allerlei Art hinterlassen. Sie gehören zu den besseren aus diesem Zeitalter. Wenn die Ründung der Perioden den Redner machte, würde Lollio der italienische Cicero heißen müssen [m]); aber

ciocchè tutti gli uomini e ogni popolo e ciascuna parte della terra risguarda inverso di Voi solo.

l) Sie stehen nebst den übrigen Reden des Speroni im 3ten Bande seiner Werke, und im zweiten der Prose Fiorentine.

m) Welch eine sonore und harmonisch articulirte Periode ist nicht z. B. diese in Lollio's Rede an den Kaiser Carl V.: Questa egregia, ed illustre azione adunque non solo chiaramente mostrerà al mondo, che non è cosa più pro-

aber man schlummert ein unter dem schönen Sylbenfall seiner Worte. Zur Uebung setzte er auch, wie es schon im alten Rom zur Zeit des sinkenden Geschmacks in den Schulen der Rhetoren üblich gewesen war, Reden auf, wie sie in vorigen Zeiten an das römische Volk von gewissen Personen hätten gehalten werden können.

Die gerichtliche Beredsamkeit schien, wo nicht durch alle, doch durch einige Gerichtshöfe in Italien begünstigt zu werden. In Venedig besonders, wo bis auf die neuesten Zeiten die Advocaten ihren Clienten auch in Civilsachen mündlich beistanden, hätte sich noch leichter die natürlichere Beredsamkeit ausbilden können, wenn Advocaten die rechten Männer gewesen wären, deren es zur oratorischen Veredelung des Ausdrucks der Wahrheit bedurfte. Aber was Staatsmännern, die sich in Athen und Rom vor Gericht zu reden nicht schämten, und selbst diesen nicht ohne einen Mißbrauch der Beredsamkeit, gelingen konnte,

propria, più convenevole, più necessaria, e più utile a' Principi, che l'esser giusti, liberali, e benigni, e che alla potenza, e grandezza loro appartiene il sovvenire gli oppressi, e l'altrui calamità sollevare, e specialmente de' Re, i quali di Dio immortale sono immagini vive; ma lascerà anco impressa nella mente d'ognuno una fede certissima, che il frutto delle vittorie altro non sia, che l'onore, il quale non dall' insolenze, dall' estorsioni, e dalla crudeltà, ma dalla modestia, dalla virtù, e dalla continenza si coglie; e che non i superbi titoli, la Porpora, l'Aquile, le Corone, e gli Scetri, ma la umanità, la mansuetudine, la clemenza, la liberalità, e la giustizia sono le proprie doti, ed ornamenti de' Re, e le vere insegne degli Imperadori.

te, juristische Formalität mit schöner Darstellung zu vereinigen und die Entwickelung entscheidender Gründe, da, wo kein Enthusiasmus gelten soll, durch eine Empfindungssprache zu heben, die den Richter nicht zu bestechen scheinen darf, wenn sie ihn gleich wirklich besticht und eben deßwegen vor Gericht gar nicht gehört werden sollte; bis zu dieser Kunst konnte es ein Advocat, der nur in Advocaturgeschäften und noch dazu von ihnen lebte, schwerlich bringen. Den meisten Ruhm erwarb sich durch seine Reden vor den Tribunalen zu Venedig Pietro Badoaro[n]). Aufsehen erregte auch eine Rede, die Cornelio Frangipane, ein Mann von angesehener Familie aus dem Friaul, zur Vertheidigung eines Angeklagten in Wien vor dem Kaiser hielt.

Ein schicklicherer Stand, als vor Gericht, war für den Redner, der nicht entweder bloß Facta juristisch erzählen und kalt erörtern, oder seine Kunst misbrauchen wollte, die Kanzel. Die Idee der religiösen Beredsamkeit, etwas ganz Neues in der neueren Welt seit der Verbreitung des Christenthums, mußte zwar den Enthusiasmus in die Gränzen der Frömmigkeit einschränken, wenn nicht auch sie gemisbraucht werden sollte; aber sie verbot dem Prediger nicht, kräftig zu dem Herzen zu reden, wenn es nicht auf Kosten des Verstandes geschah. Ohne Zweifel würde aus manchem Prediger in Italien damals ein Redner geworden seyn, wenn man religiöse Aufklärung nicht in demselben Grade gefürchtet und unterdrückt hätte, wie man die ästhetische begünstigte und

n) Die Reden des Badoaro wurden zuerst gedruckt zu Venedig, 1590; neu aufgelegt zu Bologna, 1744.

und beförderte. Seitdem nun gar Luther's und Zwingli's Reformation gelehrt hatten, wohin der halb befreite Menschenverstand in Religionssachen führen konnte, zog sich der Catholicismus recht geflissentlich in den Nebel der scholastischen Grübeleien des Mittelalters zurück. Wer in Italien ein Mann von Geschmack seyn wollte, nahm an geistlichen Angelegenheiten entweder gar keinen Theil, oder er sonderte sie, wenn er selbst ein Geistlicher war, von Allem, was weltlich hieß, so scharf ab, daß er als Mensch und als Geistlicher zwei Personen vorstellte. Keiner der gebildeten Prälaten, deren weltliche Beredsamkeit für classisch galt, machte auch nur einen Versuch, die scholastische Barbarei von den Kanzeln zu verdrängen. Der Cardinal Bembo gestand im Vertrauen, daß er nur aus Noth eine Predigt anhöre, weil ihm das geistlose Kanzelgeschwätz, das man durch aristotelische Distinctionen würzen wollte, zum Ekel sey. Aber weder er, noch Della Casa, noch irgend ein anderer Geistlicher von Einfluß und Bildung erklärten sich öffentlich, oder gar durch ihr eignes Beispiel, gegen die scholastisch-catholischen Schwätzer. Was von der italienischen Kanzelberedsamkeit weiter zu erzählen ist, gehört zur Geschichte der Theologie. Viel sprach man in den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts von den hinreissenden Predigten des Augustiner-Paters Aegidius von Viterbo; aber keine hat sich durch den Druck erhalten o).

Ita-

o) Vergl. *Tiraboschi*, Tom. VII. part. 3. p. 374 ff. — Liebhabern zur Notiz mag auch eine Raccolta di prediche di diversi illustri Teologi, herausgegeben im Jahr 1566 von Tommaso Porcacchi, hier genannt werden.

Italienische Trauerreden, Gratulationsreden, Lobreden, und andre halb oratorische Vorträge, die nicht auf Entschluß und That dringen, in denen sich also das wahre Rednertalent, auch wenn es da ist, doch nur kümmerlich entwickeln kann, haben sich aus dem sechzehnten Jahrhunderte in Menge erhalten. Sie geben dem Geiste auf's Höchste ein wenig philologische Nahrung. Etwas Eigenes in ihrer Art ist eine moralische Rede des Speroni gegen die öffentlichen Schwestern (Orazione contra le cortegiane) p), übrigens keines seiner geistreichsten Werke.

* * *

V. Eine Folge der Nachahmung des Cicero, der damals für das Orakel der wahren Beredsamkeit in allen Gattungen der mündlichen und schriftlichen Prose galt, war auch ein Uebermaß von eleganten Versuchen im Briefstyl. Tausende von italienischen Briefen berühmter Männer aus dem sechzehnten Jahrhundert hat man nach und nach gesammelt und gedruckt. Eine solche Sammlung veranstaltete schon damals der gelehrte Ciceronianer Paolo Manuzio, der Sohn des unvergeßlichen Aldus q). Eine andre besorgte Lodovico Dolce, der zum Sammeln geborne Mann r); und noch eine dritte kam dazu.

p) Sie steht im dritten Bande seiner Schriften. Speroni schrieb sie in seinem Alter, auf besonderes Verlangen des Pabstes.

q) Lettere volgari di diversi nobilissimi uomini, Venez. 1542 ff. 3 Voll. in 8. ist der Titel der von Paolo Manuzio besorgten Briefsammlung.

r) Lettere di diversi eccellenti uomini, Venez. 1554. 8.

zu [s]). Sowohl diese, als die von einzelnen Autoren herausgegebenen Briefsammlungen sind nicht nur als Documente zur Gelehrtengeschichte des sechzehnten Jahrhunderts schätzbar; sie sind auch authentische Zeugnisse des gesunden Verstandes, der in der italienischen Litteratur herrschte, und der nur dann der Witzelei und der Grübelei wich, wenn die Männer von Geschmack mit ihrer Gelehrsamkeit prunken wollten und eben dadurch bewiesen, daß weder ihr Geschmack noch ihre Gelehrsamkeit ganz die Probe hielt.

Durch classische Correctheit der Sprache, Humanität der Gedanken, und Eleganz des Ausdrucks empfehlen sich die Briefe des Cardinals Bembo [t]). Einige, die er in seiner Jugend schrieb, haben nach den romantischen Novellenton [u]). Die übrigen berühren allerlei wirkliche Verhältnisse des bürgerlichen, litterarischen und häuslichen Lebens. Die ängstliche Bemühung, sich immer elegant und ciceronianisch auszudrücken, konnte Bembo auch in seinen Briefen nicht verstecken. Aber er affectirte weder Witz, noch Gesinnung. Wo es nur irgend der Wohlstand erlaubte, vermied er auch, zu den Personen, an die er schrieb, durch die ceremoniöse Titulaturfloskel Ew. Herr-

s) Lettere di diversi eccellenti uomini, Venez. 1584. ist der Titel einer Sammlung, deren Herausgeber Atanagi und Porcacchi sind.

t) Einzeln gedruckt unter dem Titel: Lettere di M. Pietro Bembo, Venez. 1587. in 4 Octavbänden, und auch da schon in vier Classen geordnet.

u) Sie heißen auch *Lettere giovanili*. In der Sammlung (Anmerk. t) machen sie mit den Briefen an Prinzessinnen und andre Damen den Beschluß.

Herrlichkeit (Vossignoria) zu reden, die zu seiner Zeit, wo man den Spaniern von dieser Seite in der Höflichkeit nichts nachgeben wollte, in die Mode kam und das alte Ihr (Voi) in Italien verdrängte. Bembo trug sogar kein Bedenken, in traulichen Briefen von dem Ihr, mit dem er dann gewöhnlich anfing, zu dem ächten Du hinüberzuspringen, das in Italien, wie in Deutschland und England, bis auf die neuesten Zeiten sich unter Freunden in Ehren erhalten hat.

Die Briefe des Della Casa, die man gleichfalls wegen ihrer philologischen Correctheit schätzt, sind größten Theils Geschäftsbriefe, im Namen des Cardinals Caraffa geschrieben [x]).

Nicht weniger correct, und nicht nur den Phrasen nach ciceronianisch sind die Briefe des Bernardo Tasso, das Beste unter dem litterarischen Nachlasse dieses thätigen Mannes [y]). Er schrieb die meisten in der Unruhe des Geschäftslebens, dem er, wie oben erzählt ist, Augenblicke genug abzugewinnen wußte, um in Versen einer der fleissigsten Schriftsteller zu werden. Aus diesen Briefen lernt man ihn als einen Mann von gesundem und feinem Verstande, als einen zärtlichen Gatten und Vater, und als einen Staatsmann kennen, der die Redlichkeit mit der Politik nach seiner besten Einsicht vereinigen wollte. Man glaubt zuweilen den Cicero übersetzt zu lesen. Für die Geschich-

x) In seinen Werken (Venez. 1752) nehmen sie den zweiten Band ein.

y) Die Lettere di M. Bernardo Tasso sind neu aufgelegt zu Padua, 1733, in zwei Octavbänden.

Geschichte der politischen Begebenheiten des sechzehnten Jahrhunderts findet man hier eben so viel brauchbare Notizen, als Beiträge zur Geschichte des Geschmacks dieses Zeitalters.

Auf das Verdienst, dem Publicum eine Sammlung der besten Muster des italienischen Briefstyls gegeben zu haben, gründet sich vorzüglich der Ruhm des Annibal Caro, dessen Sonette auf keine Auszeichnung Anspruch machen durften [z]). Annibal Caro war geboren im J. 1507 zu Civitanuova in der Mark Ancona. Er mußte sich in seiner Jugend kümmerlich durchhelfen, bis er aus einem Hauslehrer zu Florenz Secretär wurde. Als man seine Talente zu benutzen und zu belohnen anfing, schloß er sich besonders an das Haus Farnese. Durch die Gunst des Cardinals Alessandro Farnese erhielt er zuletzt so viel Präbenden, daß er sich eines sorgenlosen Alters erfreuen konnte. Damals arbeitete er auch die Briefsammlung aus, die er dem Publicum mittheilte. Er starb zu Rom im J. 1566. Unter allen italienischen Briefen aus dem sechzehnten Jahrhundert gebührt denen des Caro der erste Rang. Ein wenig geschwätzig sind sie freilich. Aber Caro war der einzige unter den gelehrten Briefstellern seiner Zeit, der den Fleiß, mit dem er seine Phrasen glättete, am natürlichsten zu verbergen verstand und den Muth hatte, die langen Perioden des Cicero nicht nachzuahmen, um seinen Briefen einen leichteren Ton zu geben. Die veredelte Sprache des gemeinen Lebens, meist ohne alle Affectation und Witzelei,

z) In den Opere del Commendatore Annibal Caro, Venez. 1757 in 7 Octavbänden enthalten die vier ersten Theile außer dem Leben des Verfassers nichts als Briefe,

lei, kann man aus ihm noch immer lernen. Nur hier und da hascht er nach pikanten Phrasen, um sich recht natürlich auszudrücken [a]).

Ueber alle Regeln hinaus, mit kecker Frivolität auf sein Genie pochend, sprang auch als Briefsteller Peter der Aretiner [b]). Aus den meisten seiner gedruckten Briefe kann man unter andern sehen, in welcher genauen Verbindung dieser sittenlose Mensch mit den angesehnsten Personen und den vorzüglichsten Köpfen in Italien stand. Die Leichtigkeit seines Briefstyls würde bewundernswürdig seyn, wenn sich das unauf-

a) Eine Stelle aus Caro's Briefen mag hier stehen, weil sie ganz seine Manier anschaulich macht, so unbedeutend auch der Inhalt ist.

Pure vi dirò che M. Pier. Vettori, due giorni sono, arrivò qui in casa di Monsignor Ardinghello. Andai subito a visitarlo; e non conoscendomi per sua gentilezza, e penso anco per vostro amore, mi fece gratissima accoglienza. Non vi potrei dire quanto nel primo incontro mi sia ito a sangue, che mi par così un uomo, come hanno a essere fatti gli uomini. Jo non parlo per le lettere che egli ha, che ogni uno sa di che sorte le sono, e me non sogliono muover punto in certi che se ne compiacciono, e ne fanno tuttavia mostra. Ma in lui mi pajono tanto pure e le lettere, e i costumi, che gli partoriscono lode, e benevolenzia insieme. In somma quella sua modestia *mi s' è come appiccata addosso.* Il Molza ne fa molta stima; e siamo spesso insieme. Jeri parlammo gran pezzo di voi, e desidera di vedervi.

*Opp. T. I. Lettere, p. 5.*

b) Die Briefe des Aretiners sind in nicht weniger als sechs Octavbänden gesammelt unter dem Titel: Il primo (und dann weiter il secondo etc.) libro delle lettere di M. Pietro Aretino. Parigi, 1609.

unaufhörliche Haschen nach pikanten Ausdrücken mit wahrer Leichtigkeit vertrüge c).

VI. Wenn der Styl allein hinreichend wäre, prosaischen Schriften einen Werth zu geben, und wenn nicht eine gefällige Form ohne lehrreichen Inhalt schon dem Begriffe der wahren Prose widerspräche, müßten wir mehreren italienischen Werken in komischer und satyrischer Prose aus dem sechzehnten Jahrhundert einen Platz in einer classischen Bibliothek einräumen. Vor dem sechzehnten Jahrhundert scheint man an Versuche in dieser Art von Prose nicht gedacht zu haben. Ohne Zweifel aber wäre sie nicht ausgeblieben, auch wenn das Studium Lucian's, das stärker auf die italienische Litteratur gewirkt zu haben scheint, als man gewöhnlich glaubt, der italienischen Sinnesart nicht zu Hülfe gekommen wäre. Man durfte nur ein Mal, etwa in einem Briefe, ohne Sylbenmaß und Reim dieselbe Sprache reden, die in der komischen Lieblingspoesie der Italiener längst eingeführt war; und die neue Prose war gefunden. Aber diese Prose nach dem Beispiele Lucian's durch ein verständiges Zielen nach dem ernsthaften Zwecke der wahren Satyre zu veredeln, dazu fehlte es denen, die es gekonnt hätten, an gutem Willen, und den Uebrigen an Talent, oder an feinerer Bildung. Will man es, weil doch

c) Seinen Styl mit dem der Pedanten zu vergleichen, sagt er in einem dieser Briefe: Chi con *lingua esquisita* si persuade far miracoli parlando, è il buffone di con *parole a caso* pensa pur di favellare in materia degna d'essere ascoltata. *Libr. IV.*

doch am Ende aller Scherz eine Art von Poesie ist, mit der prosaischen Tendenz dieser Schriften so genau nicht nehmen, so befriedigen sie als Gedichte eben so wenig. Sie gehören dann zu den zwitterartigen Erfindungen, von denen sich sowohl die wahre Poesie, als die wahre Prose lossagt.

Den Ton in der komischen Prose scheint Berni angegeben zu haben. Nach der ihm einzig natürlichen Ansicht aller Dinge, nicht nach einem antiken Vorbilde, schrieb er schon in seinen Jünglingsjahren die komischen Abhandlungen (*Discorsi*) und Launen (*Capricci*), die er in munteren Gesellschaften vorlas und in der Folge, ohne einen besondern Werth auf sie zu legen, hier und da verbessert, unter dem Titel einer Akademie herausgab[d]). Es wäre zu wünschen, daß alle italienischen Schriftsteller die Natur und Leichtigkeit des Styls dieser Vorlesungen zur Nachahmung für solidere Arbeiten einstudirt hätten. Berni selbst war zufrieden, wenn er nur recht artig gespaßt hatte.

Den satyrischen Dialog in Prose bildeten die beiden verrufenen Pasquillanten Peter der Aretiner und Niccolò Franco zu einer Vollkommenheit aus, durch die der Misbrauch, den beide von ihrem Talent machten, noch unverzeihlicher wird. Franco's Dialogen[e]) sind über allen Vergleich sittsamer,

d) Accademia di *Francesco Berni*, in der mir bekannten Ausgabe, Ferrara, 1658, in zwei Quartbänden.

e) Dialogi piacevolissimi di *Niccolò Franco;* öfter gedruckt; unter andern auch *espurgati* da Girolamo Gioannini de Capagnano, Venez. 1606, in 8.

mer, als die des Aretiners. Dafür aber weiß man nicht, was man eigentlich aus ihnen machen soll. Der unsaubere Aretiner wollte durch seine Unterhaltungen (*Ragionamenti*) [f]) offenbar zugleich die ärgerliche Lebensart der italienischen Geistlichkeit, besonders der Mönche und Nonnen, aufdecken, und durch die Art, wie er sie aufdeckte, der frechesten Lüsternheit schmeicheln. Ihm kann man auch weder zum Tadel, noch zum Lobe, nachsagen, daß er irgend ein Muster nachgeahmt habe. Franco, sein Todfeind, der ihm an Belesenheit in den alten Autoren und an Sinn für antike Correctheit weit überlegen war, nahm Lucian's Manier zum Vorbilde; aber mit sich selbst so uneinig, wie mit der Welt, wußte er nicht, wohin er mit seiner Satyre zielen sollte, wenn ihr nicht persönliche Feindschaft die schlechteste Richtung gab. Unter dem ganz paßlichen Namen Sannio spielt er selbst die erste Rolle in seinen Dialogen; aber auch nur, um vor der ernsthaften Vernunft sich selbst außer Credit zu setzen. Bald räsonnirt er, als Sannio, er, der am Galgen starb, mit der personificirten Tugend, läßt sich von ihr, die er verspottet, in den griechischen Himmel entführen, und verspottet da, ohne daß man begreift, wozu es zu seiner Zeit nützen konnte, die griechischen Götter; bald läßt er die Philosophie mit der Poesie über den Vorrang streiten, um, in Lucian's Tone, die philosophirenden Secten des Alterthums, eine nach der andern, lächerlich zu machen und die Dichter für die wahren Philosophen zu erklären; und in

f) Die heillosen Ragionamenti di M. Pietro Aretino, il Veritiere e il *Divino*, konnten nur unter dem utopischen Druckorte *Cosmopoli* an das Licht gestellt, aber doch öfter aufgelegt werden.

in einem andern Dialog schleppt er alle ärgerlichen Anekdoten aus der unbeglaubigten Geschichte der alten Dichter zusammen, um, seinem Bedünken nach, zu beweisen, daß sie als Menschen alle nichts taugten. Aber sein dialogischer Styl ist vortrefflich.

Einen festeren Gesichtspunkt der Vernunft entdeckt man leicht in den Dialogen des komischen Strumpfwirkers und Akademikers Giovanbattista Gelli, dessen Lustspiele, wie oben erzählt ist, zu ihrer Zeit auch mehr galten, als jetzt. Der helle Menschenverstand dieses geistreichen Handwerkers war zu spät cultivirt, als daß er sich in philosophische Theorien hätte finden können; und doch wollte Gelli, voll Vertrauen auf seinen Witz und sein Handwerk, unter andern auch ein Philosoph seyn. In den Dialogen, die er als Einfälle eines florentinischen Faßbinders herausgab [g]), läßt er diesen Faßbinder Giusto zehn wirklich komische Discurse mit seiner besonders personificirten Seele führen, um die Eitelkeit alles menschlichen Wissens und durch sie die Nothwendigkeit und Ehrwürdigkeit des katholisch-christlichen Glaubens zur Erbauung und Ergötzung seines Publicums zu erläutern. In einem ähnlichen Werkchen, Circe betitelt, will er durch komische Unterhaltungen zwischen dem Ulyß und dessen von der Circe in Thiere verwandelten Gefährten darthun, daß der Verlust der Vernunft für kein Uebel zu achten, weil jedes Thier in seiner Art so vollkommen sei, als der Mensch, und glücklicher dazu [h]). Die Vernunft scheint vor dem Witze

des

g) I capricci del Bottajo, di *Giovan Battista Gelli*, Accademico Fiorentino, 1609, in Octav, ohne Druckort; ohne Zweifel nicht die erste Ausgabe.

h) La Circe, di *Giovan Battista Gelli*, Firenze, 1549, in 8.

des berühmtesten aller Strumpfwirker die Flucht ergriffen zu haben. In der dialogischen Kunst aber übertrifft er die meisten Philosophen, die Dialoge zu schreiben versuchten.

Gemeinere Werkchen in satyrischer und komischer Prose, z. B. das Narrenhospital des Tommaso Garzoni[i]), verdienen keiner genaueren Erwähnung. Garzoni hat sich im Quartier der Pedanten in seinem Hospitale selbst einen Platz erschrieben. Sein kleines Buch strotzt von antiquarischen Notizen, die hier zu nichts dienen, als die Belesenheit des Verfassers zu documentiren.

In der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, besonders nach der Stiftung der Akademie Della Crusca, kamen in Italien endlich gar die Schwatzreden (*Cicalate*) auf, durch die man ein beliebiges Thema possenhaft in einer akademischen Vorlesung verhandelte. Vor der Akademie Della Crusca, die sich sonst auf ihre kritische Würde nicht wenig zu Gute that, wurden mehrere solcher läppischen Reden gehalten[k]).

i) L'Ospidale de' Pazzi incurabili, da *Tommaso Garzoni*, etc. Ferrara, 1586. in 8.

k) Carlo Dati hat nicht ermangelt, eine Sammlung dieser *Cicalate* in seine Prose Fiorentine (Vol. III.) aufzunehmen. Von ihm selbst ist auch eine darunter.

---

## Viertes Capitel.
### Geschichte der Poetik und Rhetorik.

Zum Beschlusse dieses Buchs, das die Geschichte der schönsten Zeit der italienischen Kunst und Litteratur umfaßt, kommt eine kurze Erwähnung der unzähligen Schriften, durch die man der Poesie und Beredsamkeit theoretisch nachhelfen wollte, noch immer früh genug. Denn wenig oder gar nichts nützten alle diese Schriften, so ernstlich es sich auch ihre Verfasser angelegen seyn ließen, an Gründlichkeit und kritischem Scharfsinn einander zu übertreffen. Zum ersten Male zeigte sich recht auffallend der Unterschied zwischen der griechischen Kritik, die in die Fußstapfen des Genies trat, als dieses schon am Ziele war, und der neueren Kritik, die das Genie Schritt vor Schritt begleitete und nicht aufhören wollte, es zu gängeln, während sie selbst in der Kindheit blieb. Diese Disharmonie zwischen der Kunst und ihrer vermeinten Lehrerin scheint beim ersten Anblick kaum erklärbar; denn die Verfasser der meisten kritischen Schriften waren selbst Dichter. Aber man entdeckt bald durch die Vergleichung ihrer Verse mit ihren kritischen Abhandlungen, daß entweder ihre Einsichten in die Theorie der Dichtkunst an der Entwickelung ihres Dichtertalents nur wenig Antheil hatten, oder daß sie mit ihren Lehren sich selbst täuschten, oder daß, wo sie streng auf die Ausübung einer Theorie hielten, ihre Verse so kalt wurden wie ihre Regeln. Es ist der Mühe werth, die Ursachen, warum die Kritik sich

damals nicht zugleich mit der Poesie und Beredsamkeit vervollkommnen konnte, während doch beinahe nicht weniger kritisirt, als gedichtet und elegant gesprochen wurde, im Zusammenhange zu übersehen.

Das erste Hinderniß der Entstehung einer gründlichen Kritik war die Vermischung und Verwechselung grammaticalischer Streitigkeiten mit poetischen und rhetorischen. Je freier und höher der dichterische Geist sich in allen Gegenden Italiens hob, desto nöthiger schien es zu seyn, den Dichtern, deren Vaterland nicht Toscana war, grammaticalische Gesetze zu geben, damit nicht Jeder vom Provinzialdialekt seiner vaterländischen Gegend so viel, als ihm beliebte, in die italienische Gesammtsprache übertrüge und dadurch die ganze Nation im Besitze dieses Schatzes beeinträchtigte. Denn noch immer hatte man für die Sprache, die nun schon seit zwei hundert Jahren über die Dialekte in Italien herrschte, weder Grammatik, noch Wörterbuch. Unbestimmt war deßwegen auch noch das Verhältniß des Italienischen zum alten Latein. Die Freiheit, die sich einige gelehrte Dichter nahmen, durch lateinische Wörter ihr Italienisch zu erweitern, bedurfte sehr einer Einschränkung. Endlich that es sogar Noth, die italienische Sprache in Schutz zu nehmen gegen verkehrte Köpfe, die sie ganz wieder abgeschafft haben wollten, weil sie, ihrem Bedünken nach, nur ein verdorbenes Latein sei, das bei der Wiederherstellung der Cultur dem wahren Latein wieder weichen, wenigstens aus der Schriftstellerwelt in die Handwerksstätten und Buden zurückgedrängt werden müsse. Alle diese grammaticalischen Angelegenheiten der italienischen Litteratur wurden mit der Poetik und Rhetorik vermischt und bei den meisten

Kritiken als die Hauptsache verhandelt. Während man bis zur Erbitterung sogar über den rechten Namen der Sprache stritt, die jetzt Italienisch heißt, damals aber bald die gemeine, bald die toscanische, bald die florentinische Sprache genannt wurde, dachte man wenig an das Wesen der Poesie und Beredsamkeit. Man schätzte den Werth eines Werks der Redekunst größten Theils nach der Reinheit der Wörter und Phrasen.

Als ein zweites Hinderniß des Aufkeimens einer gesunden Kritik wirkte die Unentschiedenheit zwischen dem antiken und dem romantischen Styl, in welcher der Geschmack hin und her schwebte. Launen und einseitige Gründe, keinesweges aber eine richtige Ansicht weder der alten, noch der neuern Poesie, lenkte einige gute Köpfe mehr auf diese, andre mehr auf jene Seite. Man empfand zu richtig, um sich die wahre Nationalpoesie im Geiste Petrarch's und Ariost's durch kritische Grundsätze entwenden zu lassen; und doch wollte man auch keinen Grundsatz missen, den man durch Beispiele aus der alten Litteratur und, was noch mehr sagte, durch einen Spruch aus der Poetik des Aristoteles unterstützen konnte. Fanatisch stritt man über den Werth der Epopöen Ariost's und Tasso's. Tasso selbst opferte, wie oben erzählt ist, seinen gesunden Geschmack verkehrten Grundsätzen auf. Und weder er, noch seine Gegner, noch seine Vertheidiger trafen den Punkt der Entscheidung.

Dieser Unentschiedenheit des Geschmacks hätte nur durch eine Aesthetik abgeholfen werden können, die, der Vernunft und der Natur getreu, als Dollmetscherin der Vereinigung beider in Werken des Kunstgenies, ihre Wahrheiten philosophisch ausgesprochen hätte, ohne das Genie unablässig an den Aristoteles zu verweisen.

Aber kein Kritiker und kein Philosoph dachte an eine Philosophie des Schönen, die mehr als ein Commentar über die Poetik und Rhetorik des Aristoteles hätte seyn müssen. Die blinde Verehrung und einseitige Erklärung des Aristoteles war das dritte Hinderniß der Entstehung der wahren Kritik. Und wenn man sich ja einmal von den Fußstapfen des Aristoteles ein Paar Schritte entfernte, war das Uebel nur noch verschlimmert, weil man, im ästhetischen Selbstdenken durchaus ungeübt, dann gar nur auf hartnäckige Anhänglichkeit an scholastische Grillen gerieth, durch die man ganz irre im Wesen der Poesie wurde. So setzte sich, nicht nach dem Aristoteles, die scholastische Grille fest, daß der Dichter sich von den übrigen Gelehrten, besonders von den Theologen und Philosophen, nur durch die allegorische Einkleidung der Wahrheit unterscheide, und daß man deßhalb bei der Erklärung eines Gedichts immer einen zwiefachen Sinn bemerken müsse, den natürlichen, und den allegorischen, der dann zugleich der moralische seyn sollte. Welcher Kopf sich in dieser verkehrten Ansicht des Verhältnisses der Poesie zu den Wissenschaften zuerst gefallen hat, wird sich schwerlich entdecken lassen, weil der barbarische Geschmack auch in andern Zeitaltern und Welttheilen fast dieselbe Richtung nahm, und weil die scholastische Grübelei, die der neueren Poesie voranging, zur künstlichen Deutung des natürlichen Sinnes eines Gedichts noch besonders verführte [l]). Durch Dante's Beispiel wurde

l) Einer unsrer scharfsinnigsten Geschichtforscher und Kenner der Litteratur, Hr. Prof. Heeren, scheint die historische Entdeckung des Ursprungs dieser allegorischen Deutelei nicht für unmöglich zu halten. S. dessen Gesch. des Stud. der class. Litt. Band 2. S. 289.

wurde dieser Doppelsinn der Poesie in Italien förmlich sanctionirt. Kein Kritiker des sechzehnten Jahrhunderts bezweifelte die Nothwendigkeit des allegorischen Sinnes, wenn von der Vollkommenheit eines Gedichts, besonders eines epischen, die Rede war; und bis auf die neuesten Zeiten hingen italienische Litteratoren, die doch sonst keine Grübler waren, fest an derselben Theorie [m]).

Hat man alle diese Ursachen der Verkehrtheit der italienischen Kritik bedacht, so wundert man sich nicht mehr, in allen kritischen Schriften aus der italienischen Litteratur des sechzehnten Jahrhunderts ungefähr dieselbe Kleinlichkeit, denselben Mangel an Freiheit des Geistes, und dieselbe Verwirrung grammaticalischer, ästhetischer und scholastischer Ideen bis zur Ermüdung jedes Lesers von gesundem Verstande wiederhohlt zu finden. Für den Zweck einer allgemeinen Geschichte der Poesie und Beredsamkeit wird eine kurze Anzeige einiger hierher gehöriger Schriften und Ereignisse hinreichend seyn.

Der Vater der italienischen Kritik ist der Cardinal Bembo. Durch sein Buch von der italienischen Sprache (*della volgar lingua*) legte er den Grund zu einer räsonnirenden Grammatik für seine Muttersprache und brachte manche gute Gedanken über die neuere Poesie und Beredsamkeit in Umlauf [n]). Sein Buch

m) In der venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso hat man nicht nur die allegorische Deutung des befreiten Jerusalem nicht vergessen; die Deutung selbst fängt da theoretisch an: L'eroica poesia, *quasi animale*, *in cui due nature si congiungono*, d'imitazione e d'Allegoria è composta.

n) Das Buch wird auch öfter unter dem Titel: *Prose del Bembo* citirt, den er ihm vermuthlich nur im Gegensatze mit

Buch erhielt ein canonisches Ansehen unter den italienischen Grammatikern und Kritikern, unter andern auch deßwegen, weil er selbst die Sprache, für die er Grundsätze aufstellte, mit classischer Correctheit schrieb. Mehr Unparteilichkeit, als den Florentinern, traute man ihm auch zu, weil er ein Venezianer war.

Nicht wenig Mühe gab sich der Graf Trissin, durch eine Vermischung kritischer, grammaticalischer und vorzüglich orthographischer Untersuchungen zur Bildung der Sprache und des Geschmacks seiner Nation etwas beizutragen. Er drang mit seiner Buchstabenreform weiter durch, als mit seiner epischen und dramatischen Poesie. Der Kritik der Gedanken aufzuhelfen, war er zu sehr mit Buchstaben beschäftigt [o]).

Claudio Tolommei von Siena, derselbe, der die antiken Sylbenmaße in die italienische Poesie einführen wollte, und dadurch bewies, daß er des Geistes seiner Sprache nicht kundig war, so correct er auch in ihr Sonette versificirte, wurde in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu den angesehnen Kritikern gezählt. Seine Verse und Regeln der neuen Poesie [p]) scheinen aber selbst auf seine Verehrer wenig gewirkt zu haben.

In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts brach auch der erste kritische Krieg in Italien aus. Die Erbitterung, mit der er geführt wurde, war ungefähr

mit seinen Gedichten (Rime) gab. In den *Opere di P. Bembo* (Venez. 1729. fol.) *Vol. II.* hat es den Titel: Delle volgar lingua.

o) Die grammaticalischen und kritischen Abhandlungen Trissin's stehen in der oben angeführten Sammlung seiner Werke, Verona, 1729.

p) Versi e regole della poesia nuova, 1539.

gefähr so wild, als der Gegenstand unbedeutend, und die Wirkung eitel. Eine elende Canzone des wackeren Briefstellers Caro, der durchaus auch ein Dichter seyn wollte, wurde von einer Partei als etwas fast Göttliches bewundert, weil sie in den prunkendsten Phrasen das Lob des königlichen Hauses von Frankreich verkündigte [q]). Lodovico Castelvetro, einer der feinsten Philologen dieser Zeit und ein Mann, der auch seinen italienischen Vers machte, glaubte dem ungemessenen Beifalle, mit dem man Caro's Canzone aufnahm, kritische Gründe entgegenstellen zu dürfen, ohne den Autor persönlich anzufeinden. Aber Caro und seine Partei fanden sich durch Castelvetro's Kritik auf das empfindlichste beleidigt. In Prose und in Versen glaubten sie ihr poetisches Kleinod verfechten zu müssen. Castalvetro blieb ihnen die Replik nicht schuldig. Und nachdem man von beiden Seiten Jahre lang einander Verstand und Talent abgesprochen hatte, blieb Jeder bei seiner Meinung. An Scharfsinn und unbefangenem Verstande war Castelvetro seinen Gegnern von Anfang an überlegen. Er schrieb auch einen italienischen Commentar über die Poetik des Aristoteles, die im Jahr 1549 von Bernardo Segni, einem Florentiner, zuerst in's Italienische übersetzt war. Aber mit allem Scharfsinn brachte er es doch nicht viel weiter als bis zur seltenen Feinheit in der philologischen Kritik einzelner Wörter und höchstens einzelner Gedanken [r]).

Anni-

q) Es ist die Canzone, die sich anfängt: Venite all' ombra de' gran Gigli d'oro. Sie steht in den Opere del Caro (Venez. 1757) Vol. V. p. 90. Schon die erste Zeile kann vor der Kritik nicht bestehen.

r) Castelvetro's Leben ist ausführlich genug von Muratori erzählt vor den *Opere varie critiche* di Lodovico Castel-

Annibal Caro erwarb sich ein grösseres Verdienst, als durch die Vertheidigung seiner Canzone, durch eine italienische Uebersetzung der Rhetorik des Aristoteles [s]).

Als Rhetoriker und Kritiker leistete auch Benedetto Varchi, wenn gleich nicht sehr viel, doch etwas mehr, als durch seine trockenen Sonette und seine steifen Vorlesungen. Sein Herkulanum (Ercolano) wird noch immer von den italienischen Litteratoren fleissig citirt [t]). Es ist eine Reihe von kritischen Gesprächen über die italienische Sprache und Litteratur, am meisten über jene. Wie es um den Geschmack Varchi's stand, scheint er hinlänglich durch seine Vergleichung des rasenden Roland Ariost's mit dem Amadis des Bernardo Tasso bewiesen zu haben; denn er gab dem letzten ganz entschieden den Vorzug, unbekümmert um den Spott des Lasca, der sich keine abgeschmacktere Rangordnung denken konnte. Aber Varchi war nicht der einzige, der damals sein gesundes Gefühl ohne Bedenken einer verkehrten Theorie aufopferte, sobald sich die Theorie auf einen Ausspruch des Aristoteles stützte.

Selbst der sonst so freie Geist des Speron Speroni fügte sich sclavisch in jede Verfügung der Kritiker, die ihre Aussprüche aus dem Aristoteles bewiesen zu haben schienen. Nur interpretirte er seinen Aristoteles mit mehr Verstand, als die Wortklauber, und als

stelvetro, gentiluomo Modenese, *non più stampate*; Berna, 1727, 4to. Die in dieser Sammlung enthaltenen Bemerkungen betreffen aber größten Theils die lateinische Litteratur.

s) Opp. Vol. VII.

t) *L'Ercolano*, dialogo di M. *Benedetto Varchi* etc. ist neu gedruckt zu Padua, 1744, in 2 Octavbänden.

als die Grübler. Seine Dialogen über die Rhetorik und über Virgil [u]) sind doch mehr als Anmerkung und Commentar. Aber durch die Vertheidigung seines verunglückten Trauerspiels [x]), das er einer gerechten Kritik nicht Preis geben wollte, verrieth er die schwache Seite seiner Poetik zugleich mit dem Geheimniß seiner theoretisch erzwungenen Poesie.

Statt auf eine Philosophie des Schönen bedacht zu seyn, die selbst das Genie hätte erfreuen können, glaubte man für Poetik und Rhetorik schon viel gethan zu haben, wenn man nur irgend einen ästhetischen Grundsatz, der nicht buchstäblich im Aristoteles stand, im Allgemeinen aufzustellen wagte. Bei weitem öfter stieg man nur von den Grundsätzen, die man als Glaubensartikel angenommen hatte, zu einzelnen Beispielen herab; und die Mode, ein Sonettchen zu commentiren, nahm in demselben Verhältnisse zu, wie die Aussicht nach einer wahren Aesthetik immer trüber wurde. Eine Menge solcher Abhandlungen über ein Sonett, die eine ungefähr so unbedeutend wie die andre, sind noch zu haben. Die meisten wurden als Vorlesungen vor einer Akademie gehalten, wo sie dann oft auch Reden hießen [y]).

In ihrer ganzen Schwäche zeigte sich endlich die italienische Kritik, als der litterarische Krieg über Tasso's Jerusalem ausbrach. Wer mit mehr als mikrologischer Aufmerksamkeit die Sammlung der Streitschriften, die damals gewechselt wurden, durchblättert (denn sie durchzulesen, darf man niemandem ansinnen, der seine Zeit zu benutzen weiß), wird durch die kleinliche Sylbenstecherei, durch die Seichtigkeit der

u) Opp. T. I. u. II. x) Opp. T. IV.

y) Man sehe die meisten der Vorlesungen und Reden in den Prose Fiorentine.

der Gründe, die man einander entgegenstellte, durch die Weitschweifigkeit, mit der man sie vortrug, und durch die unaufhörliche Verrückung des wahren Standpunkts der Kritik, fast gepeinigt [z]). Camillo Pellegrino, der Bewunderer des befreiten Jerusalem, der den ersten Schlag nach Ariost's Lorber that und dadurch die Gegenpartei zur tapferen Vertheidigung ihres Lieblings reizte, war nicht etwa ein Enthusiast, den die wahre Schönheit der Poesie Tasso's gegen die Fehler derselben und gegen die Vorzüge Ariost's verblendete; er stritt nur deßwegen so eifrig für Tasso, weil dieser, seinem Bedünken nach, den Vorschriften des untrüglichen Aristoteles mehr Genüge gethan hatte [a]). Die Akademiker von der Crusca und die übrigen Gegner Tasso's wagten ja nicht, zu denken, daß die romantische Poesie Ariost's eine Art von Poesie sei, von welcher Aristoteles zu seiner Zeit noch keinen Begriff haben konnte; sie thaten lieber der Poetik des Aristoteles Gewalt an, um auch ihre Verehrung Ariost's nach aristotelischen Grundsätzen zu rechtfertigen; oder sie bekrittelten schadenfroh einzelne Wörter und steife Wendungen des Tasso, ohne auf den Charakter seiner Poesie zu achten. Auch der große Mathematiker und Astronom Galilei, der sich unberufen in diesen Streit misch-

z) Der ganze Vorrath dieser Streitschriften ist zusammengetragen im zweiten und dritten Bande der venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso.

a) Pellegrino selbst sagt in seiner Verantwortungsschrift: Ben è vero, che accettando io di avermi potuto abbagliare in molte cose, in una sola non credo, ne confesso fin a quest' ora avermi abbagliato, cioè nella *principale conclusione*, ch' io tengo, *che Torquato Tasso nella Gerusalemme liberata abbia meglio che Lodovico Ariosto nell' Orlando furioso fatto non ha, osservato le leggi dovute all' epica poesia, secondo Aristotile ne ha insegnato.* In den Opp. del Tasso, T. II. p. 57.

mischte, hat durch seinen Spott über Tasso seinen eignen Ruhm nicht erhöht. Seine Kritik ist durchaus mikrologisch, was man von seinem Geiste am wenigsten erwarten sollte [b]).

Tasso selbst konnte als Vertheidiger seiner Poesie, wenn er nicht sein eigner Lobredner werden wollte, mit Anstand freilich nichts Besseres thun, als sich dem Aristoteles unterwerfen und ein gerechtes Urtheil nach dem Gesetzbuche fordern, das seinen Freunden und Widersachern heilig war. Weder er selbst, noch die Nachwelt, würde aber dabei verloren haben, wenn er ihr alle seine kritischen Schriften vorenthalten hätte. Auch aus seinen nicht polemischen Abhandlungen über Poesie und Beredsamkeit, besonders seinem letzten Werke vom Heldengedichte (del poema eroico) [c]), durch die er seine kritischen Arbeiten krönen wollte, lernen wir nur deutlicher begreifen, wie es kam, daß der Dichter, der als Theoretiker sich selbst nicht verstand, sich zuletzt seinen Gegnern gefangen gab und sein großes Gedicht mühsam umarbeitete, um es zu verschlimmern. Tasso citirt in der weitläuftigen Abhandlung vom Heldengedicht nicht weniger als hundert und sechs und zwanzig Autoren [d]), die er alle gern zu Bundesgenossen gehabt hätte; und nun glaubte er, das Seinige gethan zu haben. Es war ein Glück für die italienische Poesie und Beredsamkeit des sechzehnten Jahrhunderts, daß ihr die falsche Kritik keinen größeren Schaden that.

b) Considerazioni al Tasso, di *Galileo Galilei*, Roma, 1793. 4to.

c) Opp. T. V.

d) Eine Tavola degli autori citati nell' opera ist in der venezianischen Ausgabe der Abhandlung besonders vorgedruckt. Wozu wohl?

Drit-

# Drittes Buch.

## Geschichte
## der
## italienischen Poesie und Beredsamkeit
von den letzten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts bis auf unsre Zeit.

# Drittes Buch.

## Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit von den letzten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts bis auf unsre Zeit.

Ehe noch das goldene Cinquecento oder sechzehnte Jahrhundert abgelaufen war, kündigten schon ungünstige Umstände das Ende der guten Zeit der italienischen Litteratur an. Unter der zahllosen Menge von Dichtern und prosaisch beredten Autoren, mit deren Schriften jetzt Italien seit einem Jahrhundert überfüllt war, hatten doch nur sehr wenige durch Selbstständigkeit des Genies dem Publicum eine bestimmte Richtung geben und ihr Zeitalter beherrschen können. Selbst die meisten unter den Vorzüglicheren waren mehr noch vom Zufalle, als von ihrer Energie, zu der Stufe erhoben, auf der sie litterarisch nützten und glänzten. Die übrigen waren dem großen Strome der herrschenden, in ihrer Art seltenen, aber auch sehr einseitigen Cultur gefolgt. Je weiter sich diese Cultur durch alle Stände verbreitete, ohne von moralischer

Kraft unterstützt und ohne von philosophischer Einsicht geleitet zu werden, desto nachtheiliger mußte ihre Einseitigkeit auch auf die besseren Köpfe wirken. Die Frivolität der italienischen Sitten hatte ihre äußerste Höhe erreicht. Im Schatten des bequemen Glaubens, der das Gute, wie das Wahre, nach Dogmen und Gebräuchen der Kirche schätzte, wucherten alle Laster. Weichlicher Lebensgenuß wurde immer mehr das Ziel aller Wünsche. Schon in den blutigen Kriegen, die von den Deutschen, Spaniern und Franzosen auf italienischem Boden geführt waren, hatten die Eingebornen des Landes größten Theils nur als Zuschauer, um deren Hab' und Gut gestritten wurde, die demüthigendste Rolle gespielt. Auf diese Kriege folgte zwar für Italien ein langer, bis auf die neueste Zeit nur selten unterbrochener Friede, der, nach der gemeinen Ansicht der Dinge, den Wissenschaften und Künsten ihre schönste Epoche erst bringen zu wollen schien. Aber diesen Frieden hatten sich die Italiener nicht errungen; er war ihnen nur vergönnt. Wenn gleich dem östreichischen Hause nur Mailand und dem französischen gar kein italienischer Staat zur Beute heimgefallen war, so standen doch alle italienischen Staaten unter der politischen Autorität auswärtiger Mächte. Auch ein solcher, nicht ehrenwerther Friede schien dem Genie, das an politischen Händeln wenig Antheil nimmt, nicht schaden zu können. Aber er schadete ihm mittelbar mehr, als alle vorigen Kriege. Denn so wie nun mit jedem Jahre die Nation immer merklicher erschlaffte, ohne darum ihren Nationalstolz zu verlieren, wurde auch der höher strebende Geist, ehe er sich noch entwickelt hatte, immer tiefer zu der herrschenden Denkart herabgezogen und zu kleinlichen Ansichten verwöhnt. Unvermerkt erlosch die schöne Flam-

me

me des Enthusiasmus überall. Keine Grübelei und keine Künstelei konnte sie wieder anzünden. Das wahre Genie fand zuletzt kein Publicum mehr. Und sich ein Publicum zu schaffen, konnte es um so weniger Muth fassen, da eins und dasselbe Publicum bald die musterhaften Werke aus dem sechzehnten Jahrhundert zugleich mit den unbedeutenden und mißlungenen für unübertrefflich erklärte, bald jede neue Manier, die nur sinnreich und excentrisch war, als einen höheren Flug des Genies anstaunte, bis zuletzt gar der alte Nationalgeschmack, wenigstens bei den ersten Ständen, dem französischen wich.

Die Geschichte des sinkenden Geschmacks in der italienischen Litteratur während der beiden letzten Jahrhunderte zerfällt in zwei Perioden, die nicht genau, aber doch ungefähr, mit der Trennung der Jahrhunderte zusammentreffen. Die erste Periode fängt mit dem Zeitalter Tasso's an. Tasso selbst that in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens, so viel er auch noch schrieb, für die wesentliche Erweiterung des Gebietes der Redekunst wenig oder gar nichts mehr. Mehrere seiner Zeitgenossen, die ihn auf dem classischen Wege begleiteten, brachten es damals in einigen neuen Formen weiter, als er. Andre, die keine Schranken anerkennen, die classische Correctheit in den Ruf des Pedantismus bringen, und Ariost's Genie überfliegen wollten, fingen auch schon damals eine Partei zu bilden an. Die Geschichte dieser beiden Parteien ist die Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit bis auf die Zeit, wo mit den französischen Kleidern und Sitten auch der französische Geschmack in Italien wie in ganz Europa eindrang. Nicht eher, als in dieser letzten Periode, fängt der Geist der wahren

Prose in der italienischen Litteratur wieder zu erwachen an. Der Geschichtschreiber kann daher, ohne dem Interesse der synchronistischen Darstellung etwas zu vergeben, die Geschichte der italienischen Poesie vom Zeitalter Tasso's bis auf das unsrige füglich in ununterbrochenem Zusammenhange erzählen und die Geschichte der italienischen Prose der beiden letzten Jahrhunderte nachfolgen lassen. Unbedeutende, wenn gleich nicht ganz schlechte, Werke darf er in demselben Verhältnisse immer mehr außer Acht lassen, je größer ihre überflüssige Menge wird.

Was unter diesen Umständen einige Fürsten und Große für die italienische Litteratur thaten, würde, auch wenn es mehr gewesen wäre, bei der allgemeinen Stockung des Fortschreitungsgeistes kaum in Betracht kommen. Aber ein sonderbares Ereigniß bleibt es, daß genau von der Zeit an, da Geist und Geschmack sanken, auch der italienischen Fürsten, die Sinn für litterarische Veredelung hatten, immer weniger wurden. Das einzige Haus Medici verläugnete bis auf den letzten Abkömmling des großen Cosmus seine Ahnentugend in der Pflege der Wissenschaften und Künste nicht. Kein Pabst wurde wieder erwählt, der sich wie Leo X., oder wie Paul III., oder auch nur wie Clemens VII. für die Litteratur interessirt hätte. Von den Fürsten aus dem Hause Este schien der Geist ihrer Väter gewichen zu seyn, seitdem die mächtigste und glänzendste ihrer Linien die Stadt Ferrara mit dem dazu gehörigen Gebiete an den päbstlichen Stuhl hatte abtreten müssen und auf den Besitz des Modenesischen eingeschränkt war. Zu den thätigsten Gönnern der Wissenschaften gesellten sich die Herzoge von Savoyen, seitdem der gelehrte und tapfere Carl Ema-

manuel I. den Ton angab. Aber sie hatten nicht Unrecht, wenn sie den Gelehrten ergebener waren, als den Dichtern ihrer Zeit. Vieles geschah, seit der Erfindung der Oper, für das italienische Theater, besonders zu Parma, wo der Herzog Rainuccio I. aus dem Hause Farnese ein Schauspielhaus erbaute, das in der Folge immer verschönert wurde und noch jetzt zu den prächtigsten in der Welt gehören soll. Damit aber war der Poesie, die mehr als Dienerin der Musik seyn wollte, wenig geholfen.

In den unzähligen Akademien, die von ihrer Entstehung an wenig genützt hatten, wurden bellettristische Kleinigkeiten mit großer Feierlichkeit in possenhaften Formen so lange verhandelt, bis eins dieser Institute nach dem andern von selbst einging. Die Akademiker von der Crusca gaben durch ihr Wörterbuch, dessen erste Ausgabe im J. 1612 erschien, der italienischen Gesamtsprache Festigkeit; aber den Geist, der ihnen selbst fehlte, konnten sie weder in Dichtern, noch in Prosaikern wecken.

---

## Erstes Capitel.

### Geschichte der Poesie.

Durch männliches Beharren bei dem classischen Geiste des sechzehnten Jahrhunderts zeichneten sich, als der ästhetische Gemeingeist ihnen schon entgegenzuwirken anfing, einige Dichter aus, die deßwegen zuerst eine rühmliche Erwähnung verdienen.

In die letzten Decennien des sechzehnten und die ersten des siebzehnten Jahrhunderts fällt die glänzendste Epoche des jetzt beinahe vergessenen Bernardino Baldi [e]). Er war ein Geistlicher, durch seine ausgebreiteten Kenntnisse fast noch berühmter, als durch seine Verse. Der Herzog von Guastalla, Ferrante II. Gonzaga, begünstigte und beförderte ihn vorzüglich. Baldi war dafür diesem Fürsten auch als Geschäftsmann sehr nützlich. Er starb in seiner Vaterstadt Urbino im J. 1617. Seine Gedichte [f]), die von einigen Litteratoren sehr erhoben werden, haben eine philologische Würde, an der man bald den Mann des sechzehnten Jahrhunderts erkennt. Die edle Sprache ist aber auch ihr größtes Verdienst. Ein langes Lehrgedicht von Baldi über die Seefahrerkunst (la Nautica) erinnert an Alamanni's Gedicht vom Landbau. Es hat denselben Rhythmus der Diction und dieselbe Kälte der Gedanken [g]). In seinen Eklogen,

e) In Mazzuchelli's Wörterbuche steht seine Lebensgeschichte und das Verzeichniß seiner Schriften.

f) Die meisten seiner poetischen Schriften sind enthalten in den Versi e prose di Monsignor *Bernardino Baldi* da Urbino, Abbate di Guastalla. Venez. 1590. 4to.

g) Man lese nur den Anfang:

Come industre nocchier quel legno formi,
Ch' è de guidar per non segnate vie,
Come i lumi del Ciel, come de l'onde
Gli alterni moti e i ciechi sdegni impari,
Come col mar guerreggi, onde riporti
Ricca di merci, e pretiosa soma,
Cantando insegnerò: se da mortali
Non si chiede a gli Dei favore indarno.
Castissime sorelle, à cui si care
L'acque son di Parnaso, i lauri, e l'ombre,
Voi che dal sommo padre haveste in sorte

gen, die von Einigen zu den vorzüglichsten in der italienischen Litteratur gezählt werden, scheint er den homerischen Styl der Ausmahlung der kleinen Züge haben nachahmen zu wollen. Aber es gelang ihm nicht, die Kleinigkeiten in einem poetischen Brennpunkte zu sammeln. Seine umständlichen Beschreibungen, z. B. der Lebensart eines genügsamen und glücklichen Gärtners, sind bei aller pünktlichen Wahrheit, die man an ihnen bewundern soll, ermüdend und streifen nahe an die Linie des Lächerlichen [h]). Seine Sonette möchte man antiquarisch nennen. Sie haben fast sämmtlich antike Kunstwerke und Ruinen zum Gegenstande. Das Merkwürdigste und zum Theil auch das Beste unter Baldi's Schriften, so weit ihre Anzei-

Di temprar l'armonia de' giri eterni,
L'ardor mio mitigate almen con breve
Stilla di quel liquor, che'n tanta copia
Porgeste à chi cantò gli armenti, e l'arme.

h) Einige Litteratoren erklären diese Ekloge *Celeo* für ein Meisterwerk. Da wird unter andern beschrieben, wie der Gärtner sich selbst seinen Kuchen zum Frühstück bäckt:

Mentre l'onda bollia, per fissa tela
Fece passar di seto le contesta
Di Cerere il tesor, che in bianca polve
Ridotto havea sotto il pesante giro
De la volubil pietra, indi partendo
Con tagliente coltel rotonda forma
Di grasso cacio, che da' topi ingordi
Ei difendea dentro fiscella appesa
Al negro colmo, col forato, e aspro
Ferro tritollo, e cominciando omai
L'acqua d'intorno a l'infiammato fianco
Del vaso à gorgogliare, a poco a poco
S'adattò con la destra a spargervi entro
La purgata farina, non cessando
Con la sinistra intanto a mescer sempre
La farina, e l'umor con saldo legno.

Anzeige hierher gehört, sind seine hundert Apologen (Apologi), der erste Versuch in der neueren Litteratur, die äsopische Fabel in ihrer alten Simplicität wiederherzustellen. Baldi's Fabeln sind so kurz, als es die Natur der Erzählung nur erlaubt, und keine ist versificirt oder poetisch ausgeschmückt. Der vorzüglichen sind aber nur wenig. Der Name Apologen sollte sie vermuthlich noch bestimmter von Allem, was sonst noch Fabel (favola) hieß, unterscheiden. Versificirte Fabeln von weniger Bedeutung, meist nur Uebersetzungen, hatten schon vorher ein gewisser Cesare Pavesi unter dem Namen Targa, und andre von ähnlicher Art Giammaria Verdizotti von Venedig herausgegeben [i]).

Ungleich berühmter ist Tasso's Nachahmer Guarini geblieben. Noch vor hundert Jahren würden es die Kritiker schwerlich verziehen haben, wenn man ihn nicht unter den Dichtern vom ersten Range hervorgehoben hätte. Aber er brach nach keiner Seite eine neue Bahn, und auf dem Wege der Nachahmung blieb er hinter seinem Muster zurück. Eine kürzere Anzeige seiner poetischen Schriften und einige Notizen von

i) Die besseren unter den Apologen Baldi's gleichen ungefähr diesem:

Gloriavasi il fiume d'esser molto maggiore della fonte, à cui avendo essa tolte l'acque, disse: E ora io sono maggiore, che non sei tu.

Versificirt von dem Litterator Crescimbeni kamen diese Apologen neu heraus, Rom, 1702. in 12. — Die Fabeln des Pavesi oder Targa (Venez. 1587. in 12.) sind in reimlosen Jamben versificirt; eben so die von Verdizotti. Die Ausgabe der Fabeln des Verdizotti, Venedig, 1577. in 4. ist mit Holzschnitten geziert, deren einige mehr werth sind, als das ganze Buch.

von seinem Leben werden hier hinreichend seyn. Battista Guarini war geboren zu Ferrara im J. 1537. Er war also sieben Jahr älter als Tasso, in dessen poetische Fußstapfen er trat. Der Herzog Alfons II., an dessen Hofe Beide eine Zeitlang zugleich lebten, (denn auch Guarini war von adelicher Familie) konnte Guarini's Talente vortheilhafter, als die des Tasso, benutzen; denn jener war ein gewandter Welt- und Geschäftsmann. Als Gesandter seines Fürsten war er an mehreren Höfen in und außer Italien thätig. Unter andern Belohnungen erhielt er den Rittertitel. Nach dem Tode des Herzogs, mit dem er sich zuletzt entzweit hatte, ging er in florentinische Dienste; von da weiter an den Hof von Urbino. Er starb zu Venedig im J. 1612. Unter seinen poetischen Werken ist das bekannteste das bukolische Drama Der treue Schäfer (il pastor fido) [k]). Die nächste Stelle nach Tasso's Amynt kann eine unbefangene Kritik diesem Gedichte unter den italienischen Schäferdramen nicht wohl versagen. Aber es über den Amynt zu erheben, ist unverzeihlich. Zu dem Beifalle, mit dem es bei seiner ersten Erscheinung aufgenommen wurde, trugen die Fehler, die dem Geiste des Zeitalters schmeichelten, ungefähr eben so viel, als die unverkennbaren Vorzüge des Stücks, bei. Es wurde zum ersten Male im J. 1585, also zu der Zeit, als der arme Tasso als Gefangener im St. Annen-Hospitale zu

k) Kein italienisches Gedicht ist außerhalb Italien mehr gelesen und öfter gedruckt, als dieser bekannte Pastor fido. Die erste Sammlung der Gedichte Guarini's scheinen die Opere poetiche del molto illustre Sgr. Cavaliere Battista Guarini, Venez. 1606. 8vo. zu seyn.

zu Ferrara seufzte, mit großem Pomp zur Feier eines Vermählungsfestes in Turin aufgeführt. Der eleganten Welt gefiel die Intrigue, durch welche Guarini dem Schäferdrama das Interesse einer romantischen Tragikomödie geben wollte. Die Weisheits-Dilettanten fanden nichts vortrefflicher, als die Sentenzen aus dem Munde der Hirten und Hirtinnen. Die wahre Schönheit einzelner Stellen des Gedichts wurde auch anerkannt. So kam dieses Schäferdrama in die Mode und verdrängte den Amynt, dessen Verfasser zu bekritteln damals bei einer angesehnen Partei zum guten Ton gehörte. Daß der treue Schäfer Guarini's in den schöneren Zügen der Erfindung und Ausführung nur eine Nachahmung des Amynt war, wurde vergessen. Der Reichthum der künstlichern Composition in dem Gedichte Guarini's schien eine Ueberlegenheit des Genies zu beweisen. Daß eben diese künstlichere Composition dem Geiste der wahren Schäferpoesie entgegenwirkte, wollten die Freunde Guarini's nicht bedenken. Man disputirte nur über die Schicklichkeit des Tragikomischen in einem Gedichte, wie dieses, weil eben durch diese Erweiterung der Grenzen der Schäferpoesie Guarini etwas ganz Neues leisten wollte. Tragikomisch soll die Composition des treuen Schäfers seyn. Die Arkadier müssen, nach Guarini's Dichtung, der Diane jährlich eine Jungfrau opfern, um dadurch eine Landplage abzuwenden. Dieses Opfer soll so lange dauern, bis, nach einem Orakelspruch, "Amor zwei Herzen verbindet, die vom Himmel stammen, und ein treuer Schäfer das alte Vergehen einer treulosen Schäferin wieder gut macht." Nun muß es sich fügen, daß Montan, ein Priester der Diane, vom Herkules, also vom Himmel, abstammt. Eine schöne Amaryllis muß vom Pan, al-

so,

so, nach Guarini's Mythologie, ebenfalls vom Himmel, abstammen. Der alte Montan kommt deßwegen auf den guten Gedanken, seinen Sohn Sylvio mit der schönen Amaryllis zu verloben. Aber die Hauptsache will ihm nicht gelingen; denn der junge Sylvio will von Liebe nichts hören. Ein alter Knecht gibt sich zwar (und damit fängt das Drama an) die größte Mühe, dem jungen Manne die Vortrefflichkeit der Liebe begreiflich zu machen, gerade so wie die Freundin der spröden Sylvia in Tasso's Amynt ihr Ueberredungsgeschäft betreibt. Aber der junge Mann bleibt bei seinem Sinne. Der Plan des alten Montan scheint immer unausführbarer zu werden. Ein schöner, aber armer Schäfer Myrtill liebt die schöne Amaryllis und sie ist ihm nicht abgeneigt. Dieser Liebe wirkt wieder die Eifersucht einer Schäferin Corisca entgegen, die den Myrtill liebt und deßwegen die Amaryllis haßt. Die Intriguen der Corisca führen nun die Katastrophe herbei. Die beiden Liebenden werden in einer Höhle, in die sie sich auf Anstiften der Corisca in aller Unschuld begeben hatten, ergriffen. Amaryllis wird verurtheilt, der Diane geopfert zu werden. Ihr Myrtill will statt ihrer das Opfer seyn. Aber bei dieser Gelegenheit kommt das Geheimniß der Geburt Myrtills an den Tag. Er ist ein Sohn des alten Montan, stammt also auch vom Himmel ab. Vor Freuden über diese Entdeckung wird das vermeinte Unrecht, das er schon mit dem Leben büßen sollte, ganz vergessen. Die treuen Liebenden werden ein Paar, und die boshafte Corisca verspricht, sich zu bessern. Eine solche Verwickelung und Auflösung sinnreich zu finden, muß man billig in seinen Forderungen seyn. Aber Situationen, die sich poetisch behandeln ließen, wurden durch diese Erfindung be-

quem herbeigeführt; und wo sich Guarini an Tasso hielt, traf er den romantischen Hirtenton glücklich genug[l]). Den Intriguengeist seines Stücks, durch den es dem Publicum vorzüglich gefallen zu haben scheint, konnte er mit der Simplicität der wahren Schäferpoesie nicht in Harmonie bringen. Noch weniger konnte er das innige Gefühl Tasso's durch die moralischen Betrachtungen ersetzen, in denen es seine Hirten und Hirtinnen so weit gebracht haben, als ob sie Beisitzer und Beisitzerinnen eines romantischen Gerichts-

l) Z. B.

Mirà d'intorno, Silvio,
Quanto il mondo hà di vago, e di gentile
Opra è d'Amore. Amante è il Cielo, amante
La terra, amante il mare.
Quella, che lassù miri innanzi à l'alba
Così leggiadra stella,
Ama d'amore anch'ella, e del suo figlio
Sente le fiamme: ed essa, ch'innamora
Innamorata splende,
E questa è forse l'ora
Che le furtive sue dolcezze, e'l seno
Del caro amante lassa.
Vedila pur come sfavilla, e ride.
Amano per le selve
Le mostruose fere, aman per l'onde
I veloci delfini, e l'orche gravi.
Quell' augellin, che canta
Si dolcemente, e lascivetto vola
Or da l'abette al faggio,
Ed o or dal faggio al mirto,
S'havesse humano spirito;
Direbbe, ardo d'amore:
Ma ben arde nel core,
E parla in sua favella,
Sì che l'intende il suo dolce desio.

*Atto. I.*

richtshofes der Liebe gewesen wären [m]). — Die übrigen Gedichte Guarini's, besonders seine Sonette, tragen noch merklicher, als sein Schäferdrama, den Charakter der erkünstelten Begeisterung. In seinen Madrigalen, deren über anderthalb hundert sind, erscheint der Nachahmer Tasso's zuweilen zu seinem Vortheile, aber öfter mit allen Fehlern seines Vorbildes [n]).

Noch

m) An trivialen Gemeinsprüchen ist schon in der ersten Scene, die übrigens ganz nach Tasso copirt ist, kein Mangel. Der junge Sylvio will, ehe er auf die Jagd geht, im Tempel sein Gebeth verrichten. Denn, sagt er,

Chi ben comincia, ha la metà dell' opra,
Nè si comincia ben, se non del Cielo.

Als Corisca auftritt, um durch einen Monolog ihre Leidenschaft zu verrathen, fängt sie mit Selbstbetrachtungen an:

Chi vide mai, chi udì mai piu strana,
E più folle, e più fiera, e più importuna
Passione amorosa? Amore e odio
Con si mirabil tempre in un cor misti etc.

Sogar der Satyr, der durch einen brutalen Angriff die Corisca in Verlegenheit setzt, tritt mit der poetischen Betrachtung auf:

Come il gelido alle piante, ai fior l'arsura,
La grandine alle spiche, ai semi il verme —
Così nemico all' uom fù sempre Amore.

Mit einer moralischen Tirade endigt auch der Schlußchor:

Non è sana ogni gioja,
Nè mal ciò, che v'annoja.
Quello è vero gioire,
Che nasce da virtù dopo il soffrire.

n) Z. B.

Volgea l'anima mia soavemente
Quel suo caro, e lucente
Sguardo, tutto beltà, tutto desire

Ver-

Noch andre Nachahmungen des Amynt kamen um diese Zeit in solcher Menge zum Vorschein, daß eine um so leichter über der andern vergessen werden konnte °). Auch die Damen wollten sich in dieser Poesie hervorthun, unter andern Isabella Andreini von Padua, eine Schauspielerin, deren Schönheit und Tugend gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts noch mehr Bewunderer fanden, als ihr Schäferspiel Myrtille [p]). Ein Jude, Namens Leo, gab ein tragisches Schäferspiel, betitelt Drusilla, heraus. Selbst der Herzog Ferdinand oder Ferrante II. von Guastalla aus dem Hause Gonzaga schrieb ein ähnliches Stück, das, wie man denken kann, nicht wenig gelobt, aber doch nicht gedruckt wurde. Endlich wollte man auch Fischerdramen von ähnlicher Erfindung haben. Fischeridyllen (egloghe pescatorie), die keiner besondern Erwähnung werth sind, hatte man längst gehabt. Sie zu Schauspielen umzugestalten, brauchte man nur die Fabel ein wenig zu erweitern und Fischerscenen statt der Schäferscenen zu setzen. Noch bequemer machte es sich ein gewisser Antonio Ongaro von Padua. Er copirte sein Fischerspiel Alcäus (Alceo) so pünktlich

Verso me scintillando, e parea dire,
Dammi il tuo cor, che non altronde i vivo;
E mentre il cor s'en vola ove l'invita
Quella beltà infinita,
Sospirando gridai misero, e privo
Del cor: chi mi dà vita?
Mi rispos' ella in un sospir d'Amore:
Jo, che sono il tuo core.

o) Vergl. *Fontanini*, Bibl. p. 445. &c.

p) Nachricht von der schönen Isabella Andreini giebt Mazzuchelli in seinem Wörterbuche.

lich nach Tasso's Amynt, daß es den Spottnamen: Der gebadete Amynt davon trug.

* * *

Einer genaueren Anzeige werth sind die poetischen Werke zweier Zeitgenossen Tasso's, die noch im vorzüglichern Sinne Männer des sechzehnten Jahrhunderts heißen können. Der eine ist Chiabrera, der andere Tassoni.

---

## Chiabrera.

Gabriello Chiabrera wurde geboren zu Savona im Genuesischen im J. 1552 [q]). Er war einer der Glücklichen unter den Dichtern. Sein Vater hatte ihm zwar keinen hohen Rang, aber ein ansehnliches Vermögen hinterlassen. Unter Vormundschaft wurde der junge Chiabrera in seinem zehnten Jahre nach Rom geschickt. Erst hielt man ihm einen Hauslehrer; dann wurde seine Erziehung im Jesuiter-Collegium fortgesetzt. Er war noch nicht lange in Rom, als er schon die Bekanntschaft des Paulus Manutius machte. Nachher kam er mit Antonius Muretus in Verbindung und wohnte dessen Vorlesungen bei. Diese beiden gelehrten Philologen trugen das

q) Chiabrera's Leben, von ihm selbst in der dritten Person erzählt, steht vor der bekannten Ausgabe seiner Werke, Venez. 1768. 6 Voll. in 8. Der Psychologe wünscht freilich eine andre Art von Autobiographie; aber diese, so weit sie reicht, ist doch ohne Anmaßung und Eitelkeit geschrieben.

das Meiste zur Entwickelung der Talente Chiabrera's bei. Durch sie zum Studium der alten Classiker gewöhnt, vertiefte er sich lange in die Formen und den Geist der griechischen und lateinischen Poesie, bis er den Gedanken faßte, der Pindar und Anakreon seiner Nation zu werden. Für philosophische Studien hatte er weniger Sinn, besonders nicht für diejenigen, mit denen ihn seine Lehrer im Jesuiter-Collegium unterhielten. Mehr wirkte Speron Speroni auf ihn. Auch diesen classisch gebildeten Mann hatte er in Rom näher kennen gelernt. Von seinem zwanzigsten Jahre an, da er das Jesuiter-Collegium verließ, bis an seinen Tod schränkte er seine ganze Thätigkeit auf litterarische Beschäftigungen ein. Gleichförmig, aber für ihn erwünscht, lief nun sein langes Leben ab. Ehrgeitz scheint seine einzige Leidenschaft gewesen zu seyn; und diese wurde, in der einzigen Richtung, die sie nahm, bis zur Uebersättigung befriedigt. Als ihn ein Ehrenhandel, in welchem er, nach seinen Worten zu schließen, seinen Gegner mit italienischer Fassung aus dem Wege geräumt hatte, Rom zu meiden nöthigte r), zog er sich nach seiner Vaterstadt Savona zurück. Keine Einladungen der Großen konnten ihn von da wieder länger, als auf kurze Zeit, entfernen. Vom Reisen war er ein großer Freund, aber nicht vom Arbeiten in öffentlichen Aemtern. Er wollte durchaus nichts weiter, als ein Dichter seyn; aber unter den Dichtern, nach seinem eignen Ausdruck, ein poetischer Columbus, der entweder eine neue Welt entdecken, oder untergehen müsse. In dieser Vorstellung gefiel er sich besonders, weil Columbus sein

Lands-

r) Senza sua culpa fù oltraggiato da un gentiluomo, *ed egli vendicossi*, sagt er selbst ganz trocken.

Landsmann war. Erst, als er bald funfzig Jahr alt war, kam er auf den Gedanken, sich zu verheirathen, und gerade um die Zeit, als er ihn ausführte, verlor er durch einen Proceß zu Rom fast sein ganzes Vermögen. Aber auch dieser Verlust scheint ihn nicht sehr bekümmert zu haben. Er schränkte seine Ausgaben ein und dichtete fort. Seine Gedichte hatten ihn indessen schon so berühmt gemacht, daß mehrere Fürsten ihn in die Wette einluden, sie wenigstens zu besuchen; und von diesen Besuchen brachte er einige Mal ansehnliche Geschenke mit zu Hause. Die Ehrenbezeugungen, durch die er bei Hofe ausgezeichnet wurde, hat er selbst genau anzumerken nicht vergessen. Geehrt, ohne Kummer, und fast immer gesund, lebte er bis zum Jahr 1637, dem sechs und achtzigsten seines Alters.

Ein Mann, der so lange und so ganz für die Poesie lebte, wie Chiabrera, konnte leicht so viel Werke in Versen zu Stande bringen, als er. Kein italienischer Dichter hat ihrer mehr hinterlassen. Epische Gedichte verfaßte er nicht weniger als fünfe; ein befreites Italien (Italia liberata); ein Florenz (Firenze); eine Gothiade (Gotiade, o delle guerre de' Goti); eine Amadeide (Amadeide); und einen Roger (Ruggiero) [s]). Daß unter diesen Werken kein poetisches Amerika ist, das Chiabrera entdeckt zu haben sich rühmen durfte, haben selbst seine Bewunderer zugestanden. Er fügte sich bald in den Styl Ariost's; bald veredelte er die trockene Erzäh-

s) In der venezianischen Ausgabe seiner Werke stehen von diesen epischen Gedichten nur die Gothiade und der Roger. Es scheinen aber noch mehrere Bände haben folgen zu sollen.

zählungsweise Trissin's; bald trat er in die Fußstapfen Tasso's. Einzelne Stellen voll wahrer Poesie kann man leicht aus dem einen, wie aus dem andern, der epischen Versuche Chiabrera's hervorheben: aber über den Geist der Nachahmung erheben sich alle diese Versuche nicht. Ein wenig mehr Neuheit haben einige seiner dramatischen Werke. Die beiden Schäferdramen, die Meganira und die Galopea, sind Nachträge zu Tasso's Amynt und Guarini's treuem Schäfer. Aber die Entführung des Cephalus (Rapimento di Cefalo), und noch ein kleines Gelegenheitsstück, die Nachtwache der Grazien (Vegghia delle Grazie) t) gehören in die Classe der Opern, deren es damals noch sehr wenige gab, um deren Ausbildung sich also ein Dichter leichter ein Verdienst von Bedeutung erwerben konnte, als um die schon bis in die Nähe der Vollkommenheit gesteigerten Epopöen. Der Entstehung der Oper wird bald weiter gedacht werden müssen. Chiabrera erfand diese Dichtungsart nicht; aber er schloß sich an diejenigen, die sie unvermerkt herbeiführten, ohne daß man einen von ihnen den Erfinder nennen dürfte. Was seinen musicalischen Schauspielen einen Werth gibt, ist nicht die dramatische Kunst; es ist derselbe Schwung der Gedanken und noch mehr der Sprache, der seine lyrischen Gedichte auszeichnet.

Reformator der lyrischen Poesie der Italiener wurde Chiabrera in der That. Nach seinen Oden und Liedern muß man sein Dichtertalent schätzen. Aber was die italienischen Litteratoren und Kritiker vom Feuer seiner Phantasie, der Kühnheit seiner Gedanken, und der Lebhaftigkeit seiner Bilder erzählen, gibt

t) Opp. T. IV.

giebt über das Wesen seiner Poesie nur wenig Aufschluß. Chiabrera goß die lyrische Poesie der Italiener in Formen, die der Freiheit der lyrischen Anschauung angemessener sind, als die bis dahin fast allein üblichen Canzonen, Sonette und Madrigale. Durch diese Reform, die er mit Geschmack und Verstand durchsetzte, macht er in seiner Art Epoche. Was er aber hinzufügte, um den Geist der lyrischen Poesie umzubilden, war nichts mehr als Nachahmung der Alten, und nicht immer weder natürliche, noch weise Nachahmung. Chiabrera war zum Oden- und Liederdichter geboren. Daß er es war, bewies die Wirkung, die das Studium der griechischen und lateinischen Lyriker auf ihn that. Er fühlte, daß es in der neueren Litteratur seiner Nation wahre Oden noch gar nicht, und wahre Lieder nur unter dem Volke gab. Nur die Barzelletten u) und ähnliche Volkslieder hatten damals den Charakter des populären Gesangs; und kein Gelehrter achtete auf sie. Jedes lyrische Empfindungsgemählde wurde zum Sonett, oder zur Canzone gestaltet. Canzonen allein vertraten auch die Stelle der Oden, einer Dichtungsart, die durch energische Erhabenheit über die Popularität des Liedes hinausschweben soll. Wer vor Chiabrera versucht hatte, die alten Lyriker nachzuahmen, war entweder, wie Tolommei und einige Andre, vor den antiken Sylbenmaßen stehen geblieben, um diese gegen den Geist seiner Muttersprache nachzustümpern, oder er hatte, wie Bernardo Tasso, dessen Nachahmungen der antiken Oden in der Geschichte der Poesie kaum der Erwähnung werth sind, zu wenig lyrische Kraft gehabt, sich mit den Alten zu messen. Chiabrera

u) Vergl. Erster Band, S. 326, rc.

brera hatte das Talent der freien Nachahmung. Er studirte sich in seinen Pindar hinein, fand aber den Rückweg zur Poesie seines Zeitalters, und erfand die neuere Ode. Er verglich die Gedichte Anakreon's mit den Sonetten der Liebe im Styl des sechzehnten Jahrhunderts. Was sich von beiden Arten der lyrisch populären Darstellung vereinigen ließ, faßte er in die bis dahin ganz verkannten Sylbenmaße der Barzelletten. So entstand das italienische Lied in seiner veredelten Form.

Einige der Oden Chiabrera's entfernen sich nur wenig von dem alten Gleise der Canzonen. Von diesen entlehnte er dann auch die metrische Form um so lieber, weil sie wegen der vielen Zeilen, die zu einer Strophe gehörten, und der abwechselnden Behandlung, die sie zuließ, die pindarischen Sylbenmaße in moderner Gestalt zu repräsentiren schien. Aber der Geist dieser Oden sollte, nach Chiabrera's Ideen, ganz pindarisch seyn; und zu bewundern ist immer, wie ein Italiener in jenen wortreichen Zeiten den energischen Styl Pindar's auch nur so gut nachahmen konnte, als es dem eifrigen Pindaristen Chiabrera gelang. Noch besser würde es ihm gelungen seyn, wenn er neben dem pindarischen Odenstyl den horazischen einstudirt und dadurch gelernt hätte, die Poesie seines Lieblingsmusters auch in der Kunst zu erkennen, viel Sinn in wenig Worte zu legen. Aber ihn reizten, wie es scheint, nur die lyrischen Extasen Pindars. Er suchte das Wesen der Ode nur in kühnen Schwüngen der Phantasie, in mahlerischen Phrasen, und in mythologischen Bildern. Deßwegen fiel sein viel bewunderter Pindarismus sehr einseitig aus. Ohne es selbst zu wissen, sank er von der Höhe der wahren Ode alle

Augenblick in die redselige Canzonenpoesie seiner Nation zurück, und bemerkte den Unterschied zwischen seinen und Pindar's Oden nicht einmal an seinen gedehnten Phrasen x). Für die einzige Art von wahren

x) Z. B. in der Ode an den Großherzog von Toscana, die sich mit dem Mythus von Phaethon so anfängt:

Avea più volte udito
Di Climene la prole,
Che fu suo padre il Sole;
Onde tutto invaghito
Di vagheggiar il Genitor sovrano,
Volse le piante all' immortal sua Reggia,
Ove splendor fiammeggia,
Che sostener non può lo sguarde umano:
Quindi, perchè Felonte
Renda cotento il suo desire audace,
Senza che il troppo lume i dì gli oscuri,
Tolse dall' aurea fronte
Il diadema di rai Febo sagace,
Quasi per lui non più risplender curi;
E sicuro fissò l'avido figlio
Nel temprato splendor l'inferno ciglio.
Or Febo a me consenti;
Ch'io prenda i lampi istessi
Che hai deposti, e con essi
Rischiari altrui le menti;
E mostri a' Grandi, che del fasto altero
Denno i lampi depor, che ogni occhio abborre,
E più benigni accorre
Chi servo nacque al lor sovran Impero:
E'n tal giusa temprata
Tener la maestà del regio aspetto,
Che non offenda con sovverchio lume;
Poichè stende e dilata
Sovra d'ogni soggetto
Il dominio che ha l'uom, si bel costume,
Mentre non pur sulle corpore salme
Ma gli dà nuovo scetro anco sull' alme.

ren Oden scheint er die Hymnen gehalten zu haben, wahrscheinlich auch aus falschem Pindarismus. Ohne ein hohes Haupt zu besingen, stimmte er nie ein lyrisches Gedicht in höherem Ton an; aber fast alle Großen seines Zeitalters, die er seiner Aufmerksamkeit werth achtete, beehrte er mit Lobgedichten. Zuletzt glaubte er auch noch die dreifache Abtheilung der pindarischen Ode in Strophe, Antistrophe und Epode nachahmen zu müssen. Die Lobgedichte, denen er diese Form gab, haben dann weniger Canzonenartiges. In ihnen hat auch die Sprache einen rhythmischen Schwung, wie in keinem älteren italienischen Gedichte [y]). Die Freiheiten, die er sich bei der lyrischen Verarbeitung seiner Sprache nahm, zogen ihm manchen Widerspruch zu. Aber er ließ sich nicht irre machen; und man erlaubte ihm zuletzt, was man doch nachzuahmen Bedenken trug.

Noch

y) Z. B. in einem Lobgedicht auf den Pabst Urban VIII. Es fängt an:

*Strofe.* Qual sulla cetera,
Per cui trionfasi
Del basso Tartaro,
Bello Calliope,
Oggi degli uomini
Hassi a cantar?

*Antistrofe.* Fra scettri nobili,
A cui s'inchinano
Gentili spiriti,
L'almo, che adorasi
In val di Tevere,
E' senza par.

*Epodo.* Quando del Mondo il Redentore eterno
Al Cielo ascese,
Allor cortese
A Pietro suo fedel diello in governo,
Perchè sul Vaticano
A' successori indi venisse in mano.

Noch heller glänzt Chiabrera's Talent zur lyrischen Versification in seinen Liedern (canzonette). Durch diese Lieder hat er in der freieren Behandlung des italienischen, besonders des daktylischen Rhythmus mit entschiedenem Glücke den Ton angegeben [z]). Mehrere dieser Lieder sind unverbesserlich [a]); andre frei-

z) Z. B.

Già per l'Arcadia
La figlia d'Inaco
Alto fuccingesi,
E lascio spargere
A freschi Zefiri
La chioma d'or.

a) Z. B. ein Liedchen, das ganz hier stehen mag:

Deh perchè a me non torna?
Chi il tiene? Ed ove stà?
Quel viso, che s'adorna
Del fior d'ogni beltà?
Iti son forse al vento
I pregi di sua fe?
E l'altrui giuramento
Non ha fermezza in se?
Occhi miei dove omai,
Dove vi volgerò?
Lunge da quei bei rai,
Ah! che mirar si può?
Lassa, che oltra il costume
Fammisi notte il di,
Si spense ogni mio lume
Il Sol, che a me sparì.
Unico mio conforto,
Ove soggiorni tu?
Scampo del mio cor morto
Non ti vedrò mai più?
Sì con note amorose
Ninfa gentil cantò;
Poi le guance di rose
Di bel pianto rigò.

freilich trivial. Der Inhalt der meisten ist ungefähr derselbe, den man sonst nur in die Sonetten- und Canzonenform faßte. Einige nähern sich der Ode, zuweilen mit gleicher Schönheit der Sprache und Wahrheit des Gefühls [b]).

Andre Gedichte Chiabrera's — und er machte ihrer von aller Art — giebt es noch einen guten Vorrath unter seinen Werken. Das Platteste, das er versificirt hat, sind seine Invectiven gegen Luther. Da verläugnet der zürnende Katholik zugleich den Menschen und den Dichter [c]).

---

## Tassoni.

Den reinen Styl Ariost's in einer durchaus komischen Erzählung nachzuahmen, fühlte sich Alessandro Tassoni berufen [d]). Er war geboren zu Mode-

b) Z. B. die Klagen des Orpheus (Pianto d'Orfeo), wo der Gesang des Orpheus selbst so anfängt:

Cinta il crin d'oscure bende
Notte ascende
Per lo ciel su tacit' ali;
E con aer tenebroso
Da riposo
Alle ciglia de' mortali.
Non è riva erma, e selvaggia,
Non è piaggia
Di bei fior vaga, e dipinta,
Nel cui seno alberghi fera
Così fiera
Che dal sonno or non sia vinta.

c) Opp. Vol. I. p. 269. &c.

d) Eine besondre Vita di Tassoni hat Muratori geschrieben.

Modena, im Jahr 1565. Seine Familie war von Adel, aber nicht reich. Nachdem er in Bologna die Rechte studirt hatte, trat er zuerst bei dem Cardinal Colonna in Dienste. Mit ihm ging er nach Spanien, brachte aber keine Affection für den spanischen Hof mit zurück. Bald nach seiner Zurückkunft gab er seine vermischten Gedanken (Pensieri diversi) heraus, eine Sammlung von kritischen Bemerkungen, die Erstaunen und Aergerniß erregten; denn Tassoni wagte, dem Aristoteles zu widersprechen. Mehr ergötzt, als erschreckt, durch das Geschrei, das sich gegen ihn erhob, machte er nun auch seine Betrachtungen über den Petrarch (Considerazioni sopra il Petrarca) bekannt. Kritischer Widerspruchsgeist hatte ihn hingerissen, die Fehler der petrarchischen Poesie zu analysiren. Nun folgten Antwortschriften, deren Anzeige nicht in dieses Capitel gehört. Tassoni blieb seinen Gegnern die Replik nicht schuldig. Dieses kritische Gezänk beschäftigte ihn, wie es scheint, sehr ernstlich. Nach dem Tode des Cardinals Colonna trat er in die Dienste des Herzogs von Savoyen Carl Immanuel. Hier verwickelte ihn sein Widerwille gegen den spanischen Hof in eine Verdrießlichkeit über die andre. Man erklärte ihn öffentlich für den Verfasser einiger philippischen Reden und einer Leichenrede auf die spanische Monarchie. Er wehrte, so gut er konnte, diese Autorschaft von sich ab, wahrscheinlich aber nur aus politischen Gründen. In munteren Stunden schrieb er denn unter andern auch sein komisches Gedicht: Der Eimerraub (la secchia rapita), schwerlich so früh, als er selbst, um seinen Uebermuth zu entschuldigen, vorgab. Den letzten Theil seines Lebens brachte er Theils unter litterarischen, auch theologi-

schen, Beschäftigungen zu. Theils arbeitete er in Staatsgeschäften für verschiedene Cardinäle. Von dem Großherzog von Toscana Franz I. wurde er kurz vor seinem Tode noch zum Hofcavalier ernannt. Er starb zu Florenz im J. 1635.

Tassoni's poetisches Werk: Der Eimerraub [e]) beweiset, wie sein Leben, den hellen Blick und den freien und kecken Sinn, in dem er sich selbst gefiel. Auf ariostische Phantasie machte er wahrscheinlich keinen Anspruch; ariostische Laune aber war ihm von der Natur unverkennbar zugetheilt. Die classische Politur seines komischen Gedichts bleibt immer eine Einwendung gegen die Notiz, daß dieses Gedicht in einem Sommer der Jugendjahre seines Verfassers entstanden sei, ob gleich er selbst diese Notiz durch eine Vorrede unter dem Namen Bisquadro in Umlauf zu bringen suchte. Wer irgend der Geheimnisse des poetischen Ausdrucks kundig ist, entdeckt bald in jeder Stanze des Eimerraubs die feste Hand des Mannes, der schon manchen Vers verarbeitet und umgearbeitet hatte. Vielleicht, oder wahrscheinlich, hatte auch Eitelkeit an der Verbreitung dieser Notiz durch ihn selbst nicht weniger Antheil, als männliche Gewissenhaftigkeit oder Politik. Denn vor dem Jahre 1622 wurde der Eimerraub nicht gedruckt. Damals war Tassoni bald sechzig Jahr alt. Läßt sich nun gleich beweisen, daß das Gedicht schon sieben Jahr früher im Manuscript vollendet war [f]), so ist es damit immer

e) La secchia rapita, di Alessandro Tassoni. Die älteste Ausgabe: Parigi, 1629, in 12. Eine neuere und elegante: Parigi, 1768, in 12.

f) Vergl. *Tiraboschi*, Tom. VIII. p. 326.

mer noch nicht als eine Jugendarbeit documentirt. Tassoni selbst aber war nicht wenig dabei interessirt, den Termin der Vollendung dieses epischen Scherzes so weit, als möglich, zurück zu schieben, weil so gleich, nachdem das Werk gedruckt war, ein Nebenbuhler, Bracciolini, mit einer ähnlichen Arbeit hervortrat und in seiner Art der erste zu seyn behauptete. Der Streit über den chronologischen Vorrang des einen oder andern dieser beiden Gedichte wurde eine ernsthafte Angelegenheit der litterarischen Factionisten; denn nach dem Datum des Calenders wollte man entscheiden, wer der Erfinder der komischen Epopöe in der neueren Litteratur sei, ob Tassoni, oder Bracciolini. Man schien ganz vergessen zu haben, daß die Hauptsache, der komisch epische Styl, längst erfunden war. Der Gedanke, die komische Manier, die in Berni's Umarbeitung des verliebten Roland mit einer ernsthafteren nur abwechselt, durch eine ganze Erzählung durchzuführen, dem mäßigen Scherze ein wenig Satyre einzustreuen, und statt der alten Ritter, die sich von keiner neuen Seite mehr zeigen wollten, andre Personen auftreten zu lassen, dieser Gedanke lag so nahe, daß von der Erfindung der komischen Epopöe kaum Rede die seyn konnte. Daß Tassoni sein Gedicht nicht nach dem des Bracciolini gemodelt hat, ist außer Streit. Die eitle Frage war nur, ob nicht Bracciolini, der von Tassoni's Erfindung nicht eher gehört zu haben behauptete, als bis sein eignes Gedicht schon fertig gewesen sei, der Erfinder der komischen Epopöe heißen müsse, wenn sich beweisen lassen sollte, daß Bracciolini die Idee eines solchen Gedichts eher, als Tassoni, ausgeführt habe, wenn gleich Tassoni's Gedicht früher durch den Druck bekannt geworden war; und diese Frage verdiente um so

weniger eine ernsthafte Antwort, da Tassoni über seinem Nebenbuhler in jeder Hinsicht fast so hoch steht, wie Ariost über Bojardo.

Die Vorzüge, denen Tassoni's Eimerraub eine classische Autorität in der italienischen Litteratur verdankt, sind eine Klarheit der Gedanken und Bilder, eine Präcision des Ausdrucks, und eine Leichtigkeit und Eleganz der Sprache, die den aufmerksamen Leser sogleich an Ariost erinnern [g]). Einen besondern Nationalwerth für die Italiener hätte die Idee haben sollen, die der ganzen Erfindung zum Grunde liegt. Nicht etwa, weil das Gedicht von einer wahren Geschichte ausgeht, und der Eimer, den die Modeneser im dreizehnten Jahrhunderte von den Bolognesern erbeuteten, noch jetzt an einer Kette zu Modena hängt, sondern weil dieser Krieg das Caricaturbild der meisten Kriege ist, die im Mittelalter Jahrhunderte hindurch von einer italienischen Stadt gegen die andre zum Verderben aller

g) Man lese nur ein Paar Stanzen, wie folgende:

Del celeste Monton già il Sol uscito
Saettava co' rai le nubi algenti,
Parean stellati i campi, e 'l ciel fiorito,
E su 'l tranquillo mar dormieno i venti;
Sol Zefiro ondeggiar facea su 'l lito
L'erbetta molle, e i fior vaghi, e ridenti,
E s'udian gli usignuoli al primo albore,
E gli asini cantar versi d'amore.

Quando il calor de la stagion novella,
Che movea i grilli a saltellar ne' prati,
Mosse improvvisamente una procella
Di Bolognesi a' loro insulti usati;
Sotto due capi a depredar la bella
Riviera del Panaro usciro armati;
Passaro il fiume a guazzo; e la mattina
Giunse a Modana il grido, e la ruina.

*Canto I.*

aller geführt wurden. Tassoni spricht diese Idee so deutlich aus, als es sich nur ziemte [h]); aber der italienische Nationalstolz wollte sie nicht verstehen. Man bewunderte den Witz des Mannes lieber in kleinen Zügen und Nebensachen. Auch da ist er hier und da noch unsrer freieren Bewunderung werth. Aber ob es sich überhaupt der Mühe lohnte, einen Scherz, dem wahre, nützliche und dauernde Satyre nur sparsam zugemischt ist, durch eine lange Gallerie von burlesken Situationen in zwölf epischen Büchern auszuspinnen, ist eine andere Frage. Vermuthlich war Tassoni mit Local- und Personal-Satyre freigebiger gewesen; und durch die Feinheit, mit der er sie zu verstecken wußte, scheint er sich vor den pasquillinischen Satyrikern seiner Nation besonders haben auszeichnen zu wollen. Aber bei der Nachwelt, für welche diese Züge, deren Bedeutung wir nicht mehr verstehen, zu kahlen Scherzen geworden sind, hat Tassoni durch seine Feinheit wenig gewonnen [i]). Die ganze Composition des Eimerraubs ist, wenn sie nicht besser gedeutet werden kann, als es ohne historischen Com-

men-

h) Schon zu Anfange, in der Stanze:

Già l' Aquila Romana avea perduto
  L' antico nido, e rotto il fiero artiglio
  Tant' anni formidabile, e temuto
  Oltre i Britanni, ed oltre il mar vermiglio;
  E liete, in cambio d' arrecarle ajuto,
  L' Italiche Città, del suo periglio,
  Ruzzavano tra lor, non altrimenti
  Che disciolte polledre, a calci, e denti.

i) Dahin gehören auch mehrere litterarische Anspielungen, die nur dem verständlich sind, wer in den Werken der Zeitgenossen Tassoni's belesen ist. Einige dieser Anspielungen, z. B. auf die arme *pietose* des Tasso und das sacro *legno* (heil. Kreuz) Bracciolini's sind in den Anmerkungen ausgezeichnet, deren Verfasser vermuthlich Tassoni selbst ist.

mentar möglich ist, nicht viel mehr als possenhaft, so ernstlich auch Tassoni, nach seiner Erklärung in der Vorrede, bemüht gewesen war, der Poetik des Aristoteles Genüge zu thun. Die Erzählung fängt, in chronologischer Ordnung der Begebenheiten, von der Entführung des Eimers an, der zwischen den Bürgern von Modena und denen von Bologna, die vorher schon in Feindschaft gegen einander standen, einen neuen Ausbruch des Krieges veranlaßt. Die Bologneser schicken eine Gesandtschaft nach Modena, und verlangen die Zurückgabe des Eimers. Die modenesische Rathsversammlung bewilligt die Zurückgabe, aber unter der Bedingung, daß die Bologneser selbst den Eimer wieder hohlen sollen. Die Modeneser bestehen darauf, daß der Eimer ihnen zurückgebracht werde. Dieß wird rund abgeschlagen; und nun bricht der Krieg wieder aus. Die allgemeine Satyre in diesem Zuge wird Jeder eben so fein, als einfach und treffend finden, wer sich erinnert, wie oft ein unvernünftiger Streit, gerade dann, wenn er eben beigelegt werden sollte, durch einen noch unvernünftigeren Starrsinn, den die eine Partei in der Behauptung einer Kleinigkeit beweiset, erneuert und verlängert wird. Auch wird in Ehrensachen, wie diese, das Große und Kleine mit einem andern Maaßstabe gemessen, als sonst; und die Modeneser konnten sich eben so gut auf die alten Trojaner berufen, die die Auslieferung der entführten Helena verweigerten, als Tassoni sich auf den Homer bezieht, um die Helena, wie er sagt, in einen Eimer zu verwandeln [k]). Aber von diesem ersten Abschnitte der Begebenheit an bis gegen die letzten

k) Vedrai, se al canto mio porgi l'orecchia,
Elena trasformarsi in una secchia.
*Cant. I.*

ten Bücher verliert sich dasjenige, was noch für allgemeine Satyre gelten kann, zwischen Gefechten auf Gefechte, deren eines leicht so komisch wie das andre seyn mag, keines aber durch einen bedeutenderen Zug interessirt. Der griechische Olymp wird in's Spiel gezogen. Die Götter Homer's, die in Staatskutschen vor Jupiter's Pallast angefahren kommen, nehmen sich in ihrem Maskeradencostum drollig genug aus. Aber wozu Späße, wie diese, wenn nicht noch etwas dahinter zu suchen ist? Daß unter den Göttern, die zur Erde herabsteigen, um Hülfstruppen für die streitenden Mächte zu werben, Bacchus die Recrutirung unter den Deutschen besorgt [1]), ist ein Einfall, den jeder Italiener haben konnte, weil deutsche Liebe zum Wein in Italien seit Jahrhunderten sprüchwörtlich ist. Nach komischen und dabei allgemein verständlichen Charakteren sehen wir uns bei Tassoni fast vergebens um, bis im letzten Theile des Gedichts ein Paar Hauptpersonen anfangen, die übrigen zu verdunkeln. Der eine dieser Helden ist der Graf von Culagna; der andre heißt Titta. Jener repräsentirt vortrefflich alle feigen Renommisten, und dieser alle süßen Herren. Die kräftigste und schlaueste Satyre möchte wohl in der Catastrophe verborgen seyn. Der Pabst schickt seinen Legaten, um dem ärgerlichen Kriege ein Ende zu machen; und ein gewisser Jacopo Mirandola, der die Rede des Gesandten beantwortet, erlaubt sich die anstößigsten Aeußerungen über das Verhältniß des

1) Canto II. Und in der erläuternden Anmerkung heißt es noch dazu: Bacco non potè chiamar gente sua più affezionata e più divota, ne inviarle in luogo, dove fosse meglio trattata, perchè in Modena vi sono buonissimi vini, etc.

des Pabstes zu den kleineren italienischen Staaten [m]). Aber dieser Jacopo wird auch ein wilder Mensch und ein offenbarer Feind des römischen Hofes genannt, und damit alles Aergerniß gehoben.

Um sein Gedicht volksmäßiger zu machen, nahm es der feine Tassoni auch mit platten Scherzen nicht zu genau. Zu den plattesten gehört wohl der Titel, den der Podestà oder Burgermeister von Modena das ganze Gedicht hindurch führt, und der doch nichts weiter sagt, als daß die Modeneser ein italienisches Wort ungeziemend abkürzten [n]).

---

Die Erwähnung der poetischen Arbeiten des Francesco Bracciolini, der mit Tassoni um den Ruhm der Erfindung der komischen Epopöe wetteiferte, mag hier ihre Stelle finden.

Bracciolini war aus Pistoja. Er schloß sich, um befördert zu werden, besonders an den Cardinal Barberini, der nachher unter dem Namen Urban VIII. Pabst

m) Der gottlose Mirandola sagt:
Il Papa è Papa, e noi siam poveretti,
Nati, cred' io, per non aver che mali,
E però siam da lui così negletti,
E al popol Fariseo tenuti eguali.
Se per tiepidità noi siam sospetti,
Per diffidenza voi ci fate tali;
Ma se per troppo ardor, che possiam dire?
Se non che 'l vostro gel nol può soffrire.

*Canto XII.*

n) Statt Podestà sprachen die Modeneser Pottà. Dafür nennt Tassoni diesen Pottà volksmäßig mit umgekehrter Accentuation durchgängig il Potta.

Pabst wurde. Seine Verse fanden Beifall genug. Er starb, beinahe achtzig Jahr alt, in seiner Vaterstadt im J. 1645. Ehe er eine komische Epopöe unternahm, versuchte er es mit einer ernsthaften. Er wollte ein zweiter Tasso werden. Das wiedereroberte Kreuz (La Croce racquistata) ist der Titel seiner Nachahmung des befreiten Jerusalem [o]). Seine Freunde und auch einige neuere Litteratoren haben dieses Werk sehr ernstlich gerühmt. Der Inhalt ist die Geschichte eines Krieges, den der griechische Kaiser Heraklius gegen die Perser führte, um ihnen unter andern Reliquien, die sie bei der Einnahme Jerusalems erbeutet hatten, auch das heil. Kreuz wieder abzunehmen, das Bracciolini, seiner Meinung nach emphetisch, das heil. Holz nennt [p]). Diese Geschichte poetisch auszuschmücken, ersand er Abenteuer und Liebschaften. Aber nur Leser, die den Werth eines poetischen Werks nach der Correctheit der Diction schätzten, oder die ganz besonders mit ihm sympathisirten, konnten auf den Einfall gerathen, Bracciolini's heil. Holz neben Tasso's Jerusalem zu stellen. Man darf nur den ersten Gesang durchlesen, um den unpoetischen Geist des Mannes hinlänglich kennen zu lernen [q]). So weit das Werk durch den Druck bekannt

o) Ich kenne nur die Ausgabe: Parigi, 1605, in 12. Es scheint nachher nicht wieder aufgelegt zu seyn.

p) Das Werk fängt an:
Sento trarmi a cantar dal *sacro legno*,
Dove il figliuol di Dio morte sofferse.

q) In diesem Gesange erscheint dem Kaiser im Traume die verewigte Kaiserin in vollem Ornat.
Oh come bella, oh *di qual lume*, e *quanto*,
L'Imperatrice è, *folgorando*, *accesa*,

D'oro

kannt geworden ist, ist es auch nur ein Fragment von funfzehn Büchern. Dem Publicum Beifall abzuzwingen, ging Bracciolini vom pathetischen Ernste zum seltsamen Scherz über. Er glaubte als guter Christ, etwas Nützliches und Sinnreiches zugleich zu thun, wenn er die griechischen Götter lächerlich machte. Er ersann eine epische Verspottung der Götter (Scherno degli Dei) [r]). Dieß ist die Arbeit, durch die er seinem Mitbewerber Tassoni den Preis des komischen Epos abzulaufen Willens war und, nach dem Bedünken seiner Freunde, wirklich ablief. Er sagt selbst, daß er seine Zeitgenossen mit Scherzen unterhalte, weil er ihnen keinen Sinn für wahren Ernst noch zutraue [s]). Seine Erfindung wird von seinen Bewun-

*D'oro ondeggia la chioma, ondeggia il manto*
Ne'l far l'aure con lor dolce contesa:
La sua rara beltà, che piacque tanto
Mentre visse quaggiù, lassuso ascesa,
Riman così da sè medesma hor vinta,
Qual da luce di Sol, luce depinta.

r) Fontanini führt eine Ausgabe von 1627 an. Die mir bekannte ist zu Rom, 1628 in 12. gedruckt.

s) Un tempo fù che venerabil cosa
Era il Poeta, onde correa la gente,
Che parlar' non sapea, se non in prosa
Umile, a sacri carmi, e riverente:
Ma venuta oggidì prosontuosa,
Ogni goffo, ogni bue, fa del saccente;
E si stima ciascun' nel suo pensiero,
Assai più di Virgilio, e più d'Omero.
Però chi vuole star' sù l'intonato,
E di severità sparger' le carte,
Oggi che 'l secol' nostro è variato,
E l'ignoranza non intende l'arte;
Ne fà la penitenza col peccato,
Che le genti lo lasciano in disparte;

E

Bewunderern für geistreich, witzig, voll Grazie, ja von einem [t]) sogar für unübertrefflich erklärt. Aber die Stimme des Publicums entschied für Tassoni. Und wenn wir auch dem spaßenden Bracciolini die geistlose Idee verzeihen wollen, die dem Ganzen zum Grunde liegt, wird doch dadurch die platte Composition und Ausführung nicht gerettet. Mars und Venus wollen sich, nach Bracciolini's Erfindung, dafür rächen, daß Vulcan sie in dem künstlichen Bette gefangen und dem Gelächter aller olympischen Götter Preis gegeben hat. Deßhalb erfindet Bracciolini einen allegorischen Gott, den Zorn (lo Sdegno), der zuerst den Mars in den Harnisch jagen muß. Venus verlangt vom Amor, daß er sie räche. Amor hat keine Lust. Er bekommt dafür die Ruthe. Schreiend läuft er fort nach dem appenninischen Gebirge; und Venus läuft hinter ihm her. Mars rückt zu dem Vulcan in die Schmiede. Vulcan wehrt sich, so gut es gehen will, mit der Feuerschaufel. Aber Bellona nimmt sich seiner an. Venus, die den entlaufenen Amor sucht, findet indessen in einer Höhle der Appenninen einen betrunkenen Taccone oder Schuhflicker, der den Bacchus vorstellen soll [u]). So läuft der Faden der Possen fort. Teufel und Hexenmeister werden in's Spiel gezogen. Die Ausführung ist durchgängig

E marciscono i versi, e le parole,
Tra le polveri, i tarli, e le tignuole.
*Canto III.*

t) Dieser gewaltige Lobredner Bracciolini's ist Crescimbeni, Vol. II. p. 494. Aber was lobt der nicht!

u) Damit der Witz recht grobkörnig werde, wird der Name Taccone, den Bacchus hier erhält und der im Italienischen einen Schuhfleck bedeutet, von Tacco, und dieses von Bacco hergeleitet.

gig burlesk [x]). Von wahrer Satyre, außer einigen glücklichen Ausfällen gegen die Dichter und Versificatoren aus der Schule Marino's, wußte Bracciolini wenig.

Noch andre Gedichte, auch ein Schäferspiel und ein Trauerspiel, hat Bracciolini hinterlassen. Lehrreicher, als die Erneuerung ihres Andenkens, wird eine Charakteristik der Poesie des Dichters seyn, der durch seine Talente den Untergang des guten Geschmacks in Italien beschleunigte, indem er alle seine Vorgänger genialisch überfliegen wollte.

---

## Marino.

Giambattista Marino oder Marini, geboren zu Neapel im J. 1569, sollte nach dem Willen

x) Anmuthig fanden die Bewunderer Bracciolini's vermuthlich witzige Beschreibungen wie die folgende, wo die Teufel um den Taccone citirt werden:

Taccone, o buon per te, dice, maestro,
*Se i Diavoli orinassero acqua rosa:*
Ben ti consiglieri di far un destro
Da lato a questa tua magion cannosa.
Ma Venere, ch' avea teso il balestro
Dell' intenta sua voglia, e curiosa,
Fa che taccia il Pastore, e 'l Negromante,
Che non badi alle burle, e tiri innante.
Ond' ei si volge obediente allotta
Verso lo staccio da trovar le cose,
E rigrida, e rimormora, e borbotta
Con parole possenti, e imperiose,
Ma pur nessun della tartarea frotta,
A i feroci scongiuri anco rispose.
*Venite Irchi*, dic' egli, *irchi con l'effe!*
Ridon li spiriti, e se ne fanno beffe.

*Canto V.*

len seines Vaters, der ein Jurist war, auch ein Jurist werden. Als er sich dazu nicht bequemen wollte, wurde er aus dem väterlichen Hause verstoßen. Indessen war seine seltene Anlage zur Poesie bekannt geworden. Er fand Unterstützung durch die Gunst einiger neapolitanischen Großen. Bald darauf beging er eine jugendliche Ausschweifung, für die er auf kurze Zeit in's Gefängniß gesteckt wurde. Sobald er seine Freiheit wieder erhalten hatte, floh er den Grund und Boden seines Vaterlandes. Er eilte nach Rom; und auch da glückte es ihm sogleich, Mäcenaten zu finden. Der Cardinal Aldobrandini, bei dem er einige Jahre lebte, nahm ihn mit sich nach Turin an den Hof. Immer allgemeiner war die Rede von der Originalität der Poesie des Neapolitaners Marino. Schon stand er an der Spitze einer Partei, die bereit war, seinen Ruhm gegen alle kritischen Angriffe zu verfechten. Die Gelegenheit zum ersten Federkriege für und gegen das bewunderte Oberhaupt der neuen Schule blieb nicht lange aus. Ein unbedeutender Verstoß gegen die Mythologie, den Marino in einem Sonette begangen hatte, schien einem Pedanten unter seinen Gegnern ein hinreichender Stoff zu einer strengen Kritik. Aber Schriften auf Schriften, die niemand mehr liest, folgten zur Vertheidigung Marino's. Diese kritischen Händel waren nur das Vorspiel zu ernsthafteren, in denen Marino als der Held des Tages erschien. Seine Gegner mißgönnten ihm nicht weniger, als seinen Autorruhm, die Ehre, die ihm am Hofe zu Turin widerfuhr. Der Herzog Carl Immanuel ertheilte ihm einen Orden und ernannte ihn zu seinem Secretär, was damals mehr, als jetzt, bedeutete. Niemand fühlte sich durch dieses Glück Marino's schmerzlicher gekränkt, als ein gewisser Murtola,

 den

der älterer Secretär des Herzogs war und auch Verse, aber in der alten Manier, machte. Die Neckereien zwischen ihm und Marino wurden immer lauter. Auf eine Reihe von Sonetten, die sie gegen einander schleuderten, folgte ein Murtoleide von Marino, und eine Marineide von Murtola. Beide schmähten einander in die Wette, bis der ergrimmte Murtola, der seiner Feder nicht mehr trauete, statt ihrer eine Flinte ergriff und sie aus einem Hinterhalt auf seinen Nebenbuhler abfeuerte. Der Schuß traf, aber nicht den beneideten Dichter, dem er zugedacht war. Ein Günstling des Herzogs, der neben Marino stand, wurde statt seiner zu Boden gestreckt. Man ergriff den Meuchelmörder auf der That. Das Todesurtheil über ihn war schon gesprochen, als Marino selbst sich großmüthig für ihn verwenden zu müssen glaubte. Auf seine Vorbitte wurde Murtola begnadigt. Weder gerührt, noch gebessert, nahm nun dieser Elende seine Zuflucht zur niedrigsten Intrigue. Wenigstens wurde er beschuldigt, daß er es gewesen sei, der den Herzog überredet habe, einige zweideutige Stellen in einem Gedichte Marino's für eine Satyre auf den Herzog selbst zu halten. Der sonst verständige Fürst hatte die Schwachheit, nicht nur die Beschuldigung sogleich zu glauben; er ließ den verläumdeten Dichter gefänglich verwahren, während die Sache genauer untersucht wurde. Aus der Untersuchung ergab sich, daß Marino damals, als das Gedicht, das gegen den Herzog gerichtet zu seyn schien, bekannt wurde, noch in Neapel lebte und den Herzog gar nicht kannte. Er erhielt seine Freiheit wieder; aber er verließ auch Turin. Die Königin Margaretha von Frankreich hatte ihn längst zu sich nach Paris eingeladen. Dorthin wandte er sich nun. Seine Gönnerin war, als

er

er in Paris ankam, nicht mehr am Leben. Aber die Königin Maria interessirte sich nicht weniger, als jene, für ihn. Er erhielt eine ansehnliche Pension. In Frankreich brachte er seit dieser Zeit den größten Theil der letzten zehn Jahre seines Lebens zu. Dort schrieb er (seinen berühmten Adonis.) Aber kaum war dieses Gedicht gedruckt, als um den Ritter Marino wieder ein kritischer Lärm entstand, in welchem noch mehrere Federn für ihn in Bewegung gesetzt wurden, als vorher. Ein gewisser Stigliani, der auch ein Dichter, und kein gemeiner, seyn wollte, war von der älteren Art von Poesie unvermerkt zur Schule des Marino übergegangen, hatte aber ihn selbst durch platte Anspielungen in eben den Versen zu verspotten gesucht, in denen er ihn nachahmte. Marino antwortete ihm in einigen Sonetten, die er die Grimassen (le Smorfie) nannte. Jetzt schrieb Stigliani eine ausführliche Kritik des Adonis unter dem Titel: Die Brille (l'Occhiale). Aber ein ganzes Heer von Bewunderern Marino's stürmte gegen den Kritiker ein. Marino selbst reisete indessen, während seine Partei tapfer für ihn stritt, nach Italien zurück, und erndtete Lorbern, wo er sich zeigte. In Rom, wo einer seiner Gönner, der Cardinal Lodovisio, unter dem Namen Urban VIII. Pabst geworden war, wurde er fast vergöttert. Auch seine Vaterstadt Neapel besuchte er wieder. Dort überraschte ihn der Tod im Jahr 1625.

Wenn das fast entadelte Wort Genie nichts Geringeres, als die reinste und höchste Energie eines selbstständigen Geistes, bedeuten soll, dann wird es auf einen Marino übel angewandt. Denn wo jenes Genie ist, da spricht auch aus den kühnsten Spielen

der Phantasie und selbst aus ihren Verirrungen eine herrschende Vernunft, und Unsinn wird fast undenkbar. Soll aber derselbe Name, wenn gleich nicht derselbe Rang in der Geisterwelt, dem übermüthigen Geiste zuerkannt werden, der, voll Vertrauen auf seine Kraft, der Vernunft zu gehorchen unter seiner Würde findet, im Gefühl dieser Kraft sich nicht täuscht, aber nur, wo sie ihn blindlings zum Ziele führt, etwas Vortreffliches und Außerordentliches hervorbringt, so hat Marino's Dichtergenie wenig seines gleichen. Es verdiente weder die Vergötterung, die ihm zuerst zu Theil wurde, noch die Herabwürdigung, mit welcher nachher geistlose Phrasenmäkler davon sprechen zu müssen glaubten, wenn sie sich als Wiederhersteller des guten Geschmacks geltend machen wollten [y]). Fehler über Fehler in Marino's Gedichten auffinden, ist ein Leichtes; denn es giebt fast kein Gesetz des guten Geschmacks, das Marino nicht übertreten hätte. Aber selbst in den zahllosen Fehlern seiner Werke herrscht ein dichterischer Sinn; und wo ihn sein besserer Geist nicht verließ, traf er, wie im Fluge, die wahrhaftige Schönheit; und die bezaubernde Fülle der üppigen Natur seines Vaterlandes ging über in seine Gedanken und Bilder.

Die neue Dichterschule, die Marino stiftete, war im Grunde nur seinem Zeitalter neu. Sein Geist nahm unaufhaltbar dieselbe Richtung, in der sich schon im funfzehnten Jahrhundert Serafin, Accolti und

y) Unter andern thut Crescimbeni, der so manchen der unbedeutendsten Reimer durch un sonetto und langweilige Notizen aus dem Staube der Vergessenheit hervorzuziehen bemüht ist, gegen Marino's Poesie so spröde, als ob er ihrer nur zur Warnung gedenken dürfte.

und andre Sonettensänger über Petrarch erheben wollten. Natürliche Gedanken, die sich nicht wenigstens zur Abwechselung mit excentrischen Einfällen durchkreuzten, waren ihnen zu gemein. Ein prunkloser Ausdruck des Gefühls war ihnen zu kalt. Außerordentlich sollte Alles seyn, was sie ersannen und sprachen. In der Außerordentlichkeit lag auch nach Marino's Vorstellung das Wesen der wahren Begeisterung. Aber seine Talente entwickelten sich in einem verfeinerten Zeitalter. Excentrische Einfälle, die damals Glück machen sollten, mußten pikanter seyn. So entstand in Marino's Manier das Jagen nach solchen Einfällen, die nun vorzugsweise Gedanken (concetti) hießen. Wer dergleichen nicht hatte, wurde von dem kecken Anführer der neuen Secte der Gedankenjäger ohne Gnade ein Mann ohne Genie gescholten; und wer sich kritisch dagegen auflehnte, als ein Pedant verachtet.

Marino war ein allzeitfertiger Dichter. Ohne über die Wahl eines Stoffs oder einer Form verlegen zu seyn, ergriff er bald mit natürlichem, bald mit erkünsteltem Enthusiasmus, jetzt scherzend, jetzt ernstlich, den Gegenstand, den ihm bald seine Laune, bald die Gelegenheit darbot. Dann ließ er wie ein Improvisator seine Phantasie und seinen Witz walten. So lange der Gegenstand noch eine poetische Seite zeigen wollte, ließ er ihn nicht los. An energischer Darstellung lag ihm wenig; aber an Wendungen und Bildern war er, wie an melodischen Reimen, unerschöpflich, besonders wenn er ein wollüstiges Gemählde schwärmerisch ausmahlen konnte. Daß er sich, sobald es sein ernstlicher Wille war, sehr wohl in gesetzmäßigen Schranken zu halten wußte, bewei-

 sen

sen mehrere seiner Sonette, von denen sich nicht genau angeben läßt, in welche Periode seines Lebens sie gehören, besonders die Hirten und Schiffersonette (Sonetti boschérecci e maritimi), die man auch in methodisch geordneten Sammlungen aufgenommen findet [z]). Aber aus allen andern Dichtungsarten, in denen er sich versuchte, wollte er durch Exaltation der Gedanken und Empfindungen etwas ganz Neues machen. So exaltirte er, vermuthlich noch ehe er sich an epische Dichtungen wagte, die Schäferpoesie. Solche Idyllen, wie diejenigen, denen er den Titel: Die Hirtenflöte (La Sampogna), gab [a]), waren etwas Unerhörtes. Er theilte sie in zwei Classen. Die mythologischen (Idillj favolosi) sind erzählend, die übrigen dialogisch. In jenen ging er, so wie das Thema sich änderte, von einem Sylbenmaße zum andern über, und mischte Lieder ein, die durch ihren lyrischen Schwung auch die eigensinnigste Kritik bestechen können [b]). Aber in eben die-

z) Z. B. dieses:

Ecco il monte, ecco il sasso, ecco lo speco,
 Che 'l pescator, che già solea nel canto
 Girsen sì presso al gran pastor di Manto,
 Presso ancor nella tomba accoglie seco.
Or l'urna sacra adorna, e spargi meco,
 Craton, fior dalla man, dagli occhi pianto;
 Che del Tebro e dell' Arno il pregio e 'l vanto
 In quest' antro risplende oscuro e cieco.
Pon mente, come (ahi stelle avare e crude!)
 Piange pietoso il mar, l'aura sospira,
 Là dove il marmo avventuroso il chiude:
Fan nido i cigni entro la dolce lira,
 E intorno al cener muto, all' ossa ignude
 Stuol di meste sirene ancor s'aggira.

a) La Sampogna del Cavalier Marino, Parigi, 1620. in 12.

b) Z. B. diese Strophen aus einem Liede des Orpheus, den

diesen Idyllen sind excentrische Metaphern und Phrasen bis zum schreienden Widersinn gehäuft. Da läßt er z. B. um den Anfang des Frühlings zu beschreiben, "die Sonne mit ihrem sanften Strahl den trägen Strömen in flüssiger Flucht den Silberfuß von den krystallenen Banden entfesseln, und die lauen Lüftchen, die Erzeugerinnen der Blümchen, schwanger von männlicher Befruchtungskraft, die duftenden Empfängnisse mit bunten Geburten besaamen, und die Mahlerin der Welt, die Natur, in die Blumen die Sterne und

den mehrere italienischen Dichter nun schon seit länger als hundert Jahren oft genug singen ließen:

Più non m' udranno i boschi
Parlar d' Amor, nè vò che più rimbombe
L'amico orror di quest' ombrose tombe,
Che di funesta musica.
Orba omai di duo pregi,
Spento il suo Sole, e muto il suo Poeta,
Non speri più di ritornar mai lieta
La sconsolata Tracia.
Spoglia negra o lugubre
Vò che da oggi in poi sempre mi vesta.
Sicome l'alma è tenebrosa e mesta,
Tenebroso fia l'abito.
Starommene solingo
Tragico essempio a i più meschini amanti,
Le lunghe notti di dogliosi pianti
Bagnando il freddo talamo.
Andrommene ramingo
Per le foreste più deserte e nere
Importunando le selvagge fere
Con le mie note querule.
O sassi alpini, o sassi,
Ch' al mio cantar correste, or qua correte.
Con ruina mortal, prego, cadete
Sovra il mio capo misero!

und auf die Erde den Himmel in Miniatur mahlen" c). Dieselbe Raserei entstellt seine Canzonen d), in denen er mit Chiabrera wetteiferte, lyrisches Pathos mit kurzen Sylbenmaßen zu vereinigen; und doch schimmert auch hier fast überall durch den Bilderpomp wahre Poesie, z. B. in dem Gesang an die Sterne, die er "Fackeln zum Leichenbegängniß des Tages nennt, Funken der ewigen Liebe, Strahlen des unerschaffenen Geistes und leuchtende Spuren der unsichtbaren Wahrheit, die auf geradem Wege den menschlichen Geist zum großen Urgeiste begleiten" e). Auch Epitha-

c) Im Original klingt dieser gereimte Widersinn pathetischer:

In quella parte apunto
Del' anno giovinetto,
Che 'l Sol con dolce e temperato raggio
Scioglie in liquida fuga ai pigri fiumi
Dai ceppi di cristallo il piè d'argento;
E l' aure tepidette,
Genitrici di fiori,
Gravide di virtù maschia e feconda
Figliando van de' coloriti parti
Gli odorati concetti;
La Pittrice del mondo,
Dico l'alma Natura,
Miniando le piagge
Di verde, e perso, e di vermiglio, e rancio,
Parea ritrar volesse
Nè fior le stelle, e nella terra il Cielo.

d) Vier dieser Canzonen, unter andern die an die Sterne, sind der kleinen Ausgabe der *Strage degli Innocenti*, Bologna, 1664 in 12. angehängt.

e) Freilich sind nicht alle folgenden Strophen so vernünftig als diese:

Or l'ingegno, e le rime
A voi rivolgo, ò Stelle,
Luci del Ciel sublime,

Tre-

thalamien oder Hochzeitsgesänge (Epitalamj) und Lobgedichte (Panegirici), wie die von Marino [f]), hatte man vorher nicht gekannt. In diesen Gedichten zeigt er vorzüglich sein Talent, durch kühne Behandlung die Natur jedes Stoffs poetisch umzuarbeiten. Seine Hochzeitsgesänge sind zugleich Documente der schrankenlosen Frivolität der Italiener dieser Zeit. Denn in keinem andern Lande würde ein Dichter haben wagen dürfen, was sich Marino ohne Bedenken erlaubte, die Vermählungsfeste der Herren und Damen aus den ersten Familien, z. B. eines Carlo Doria und einer Veronica Spinola, durch Gedichte zu verherrlichen, die so voll faunischen Uebermuths sind, daß man sie beinahe unter die Priapeja stellen darf. Noch eine Erfindung dieses Tausendkünstlers war seine Galerie (la Galeria) [g]), eine Sammlung kleiner Gedichte, deren jedes eine poetische Bemerkung über ein Stück aus einem ansehnlichen Gemählde- und Statuen-

Tremole fiamme, e belle,
De l'esequie del di chiare facelle.
Amorose faville
Del primo foco ardente;
Luminose scintille
Del sommo Sol lucente;
Raggi del bel del' increata mente.
Espresse, e lucid'orme
Del' invisibil vero;
Illustri, e pure forme,
Che per dritto sentiero
Scorgete al gran principio uman pensiero.

f) *Epitalamj* del Cavalier Marino. Venez. 1646. in 12. In dieser Sammlung stehen auch die Panegirici, deren auf dem Titel nicht gedacht wird.

g) *La Galeria* del Cavalier Marino, Venez. 1667, in 8. Die Gemälde und Statuen sind ordentlich in Classen abgetheilt.

tuen-Cabinett enthält; und auch hier ist Gold unter den Schlacken [h]).

Aber der Triumph der Phantasie und der Geschmacklosigkeit, des Witzes und des Aberwitzes unter den Werken Marino's ist sein Adonis [i]), ein romantisch-mythologisches Gedicht in zwanzig Gesängen. Von Plan und Anordnung kann bei der Kritik dieses Gedichts kaum die Rede seyn. Der Zusammenhang des Ganzen ist nur eine unbedeutende Einfassung einer großen Gallerie von Bildern, die außer dieser Verbindung weder mehr, noch weniger Werth haben würden. Aus der alten Dichtung von der Liebe der Venus und des Adonis ließ sich nicht wohl ein Gedicht von größerem Umfange machen. Aber nach Marino's Art, zu dichten, war es genug, nur ein Paar bestimmte Ideen zu haben, mit denen die Phantasie so lange ein üppiges Spiel treiben konnte, bis sie ermüdete. Gleichgültig gegen die Verletzung alles poetischen Costums und selbst gegen die unnatürlichste Entstellung eines alten

h) Man lese z. B. dieses: Ueber eine Statüe des Amphion.

Quel Musico Tebano,
Lo cui soave canto
A le pietre diè vita,
Or son di pietra imagine scolpita.
Ma benche pietra, io vivo, io spiro, e 'ntanto
Così tacendo io canto,
Or ceda ogni altra il pregio a la tua mano
Fabro illustre, e sovrano,
Poich' animar la pietra
Sa meglio il tuo scarpel, che la mia cetra.

i) *L'Adone* del Cavalier Marino, zum ersten Male gedruckt zu Paris, 1623. Eine neue, nicht unelegante Ausgabe in 4 Bändchen in 8. kam 1784 unter dem angeblichen Druckort *Londra* heraus.

alten Mythus durch Fictionen aus der romantischen Ritterzeit, mischte Marino durch einander, was ihm einfiel, wenn nur ein Bild mehr dadurch gewonnen wurde. Nach der Hauptidee, die in jedem Gesange herrschte, gab er jedem noch einen besonderen Titel. Der erste heißt das Glück, der zweite der Pallast der Liebe; der dritte der Liebeszauber (innamoramento); der vierte, der die Geschichte des Amor und der Psyche als eine Art von Episode enthält, das Novellchen (la novelletta); der fünfte die Tragödie; der sechste der Garten, u. s. w. Amor geräth, nach Marino's Dichtung, in einen kleinen Zwist mit seiner Mutter. Sich an ihr zu rächen, trifft er die Veranstaltung, sie selbst mit seinem Pfeile zu verwunden. Zum Gegenstande ihrer Liebe ersieht er sich den schönen Adonis. Aus Arabien muß Adonis nach der Insel Cypern schiffen und bei einem Hirten einkehren. Dieser führt ihn in Amor's Pallast und erzählt ihm die Fabel vom Urtheil des Paris. Nun erst, im dritten Gesange, verwundet Amor seine Mutter, indem sie den schlafenden Adonis erblickt; und nun folgt eine solche Reihe von Scenen der Liebe und der wollüstigsten Freuden aller Art, daß noch nie ein Dichter, außer Marino, in diesem Tone so lange ausgehalten hat. Nach diesen Vorbereitungen erfreut sich denn Adonis endlich im achten Gesange der letzten Gunst seiner Göttin. Von dieser Epoche bis zum Tode des schönen Jünglings, der doch noch lange ausgesetzt seyn sollte, den Faden dichterisch fortzuspinnen, möchte wohl jedem andern Dichter unmöglich gewesen seyn. Aber Aufgaben dieser Art waren es, die Marino's kecken Sinn vorzüglich reizten. Nach der glücklichen Nacht müssen die Liebenden einen Spaziergang zu einer Quelle Apollo's machen; und bei dieser Gelegen-

genheit muß das Lob der berühmtesten alten und neueren Dichter verkündigt werden. Auf diesen Spaziergang folgt eine der excentrischsten Lustreisen. Venus führt ihren Geliebten himmelan durch alle Sphären, und Merkur macht den überirdischen Cicerone. Dieser Gesang heißt dann auch die Wunder (le maraviglie). Er ist beinahe dreihundert Stanzen lang. Der folgende liefert eine Art von Nachtrag zu dieser himmlischen Excursion. Bis dahin ist auch die Mythologie noch mit einiger Schonung behandelt. Aber vom zwölften Gesange an wird die Dichtung ganz zum gemeinen Roman. Mars, voll Eifersucht, sinnt auf das Verderben des schönen Adonis. Eine Fee entführt der Venus ihren Geliebten. Die unglückliche Leidenschaft dieser Fee und die Künste, durch die sie vergebens den Adonis zur Gegenliebe zu reizen sucht, füllen die folgenden Gesänge, bis Venus ihren Geliebten wieder erhält, um mit ihm von neuem in den höchsten Entzückungen der Wollust und Zärtlichkeit zu schwelgen. Dieß dauert bis zum Tode des Adonis. Da giebt es wieder Stoff zu romantischen Gemälden und Klagen. Am Ende muß sich denn doch die Göttin zufrieden geben. Eine Beschreibung der adonischen Spiele, die zur Leichenfeier des Adonis gestiftet wurden, nimmt das letzte Buch ein.

So widersinnig und trivial die Erfindung in diesem Gedicht ist, so verzerrt und überschwemmt von excentrischen und spielenden Zügen ist die Ausführung der meisten Gemälde, die es umfaßt, im Ganzen [k]). Aber

k) Fast noch unleidlicher, als die phantastischen Metaphern, sind die spielenden Wiederhohlungen, die sich Marino alle Augenblick erlaubt, z. B.

Esca

Aber einzelne Beschreibungen, Bilder und Empfindungsscenen sind so voll Wahrheit, Kraft, und Wärme, daß man bei keinem der correcteren und verständigeren unter den italienischen Dichtern des siebzehnten Jahrhunderts etwas Aehnliches findet [l]). Eine wollüstigere Schwärmerei ist kaum denkbar [m]). Der Stellen, wo die Ueppigkeit die Grenzen des Anstandes überschreitet, sind im Verhältnisse zu der Länge des Gedichts nicht viele; und der Reichthum an Variationen, in denen Marino dasselbe Thema der Liebe und des Genusses vom Anfange bis zu Ende des langen Ge-

Esca *dolce* dell' occhio, e *dolce* rete
Del cor, che *dolcemente* il fà languire;
oder: Con tal *lusinghe* il *lusinghiere* amante
La *lusinghiera* Dea *lusinga* e prega.

l) Wer Rousseau's Heloise gelesen hat, wird sich erinnern, wie sehr auch da dem incorrecten Marino das Wort geredet wird.

m) Man lese nur folgende beiden Stanzen, in denen von einem traulichen Beisammenseyn der Venus und des Adonis die Rede ist.

Così dicendo, col bel vel pian piano
Gli terge i molli e fervidi sudori,
Vive rugiade, onde il bel viso umano
Riga i suoi freschi e mattutini fiori.
Poi degli aurei capei di propria mano
Coglie le fila, e ricompon gli errori;
E di lagrime il bagna, e mesce in tanto
Tra perle di sudor perle di pianto.

Ed egli a lei: Deh questi pianti asciuga,
Deh cessa omai queste dogliose note.
Pria seminar di neve, arar di ruga
Tu vedrai queste chiome, e queste gote,
Che mai per altro amor sia posto in fuga
L'amor, che dal mio cor fuggir non pote.
Se tu, fiamma mia cara, immortal sei,
Immortali saran gl' incendj miei.

*Canto VIII.*

Gedichts immer anders modulirt, hat in der alten und neueren Litteratur nicht seines gleichen. Wenn ihm einmal ein Gleichniß glückt, ist jeder Zug voll Leben [n]). Selbst seine excentrischen Bilder haben zuweilen eine solche Zartheit, daß man sie kaum kritisch zu berühren wagt [o]); und auch da, wo er poetisch räsonniren will und in schönen Worten wenig Neues sagt, z. B. in der Hymne auf die Liebe, die er die Muse

n) Z. B.

Qual rosa oppressa da notturno gelo,
O di pioggia brumale il crin diffusa,
Sovra le spine del materno stelo
Impallidisce languida e socchiusa;
Ma se Zeffiro torna, o l'Alba in Cielo,
Fuor del verde cappel sue gemme accusa,
E con bocca odorata e purpurina
Sorride al Sole, all' aura, ed alla brina.
Tal parve appunto Adone, e men crucciosø
Il ciglio serenò torbido e tristo,
Onde folgoreggiar lampo amoroso
Tra i nembi delle lagrime fu visto.
Nel volto ancor tra chiaro, e nubiloso
Fe di riso, e di pianto un dolce misto,
E di duol vi dipinse, e di diletto
Confuso il core un indistinto affetto.

*Canto XVII.*

o) Z. B. der Gesang eines Zaubervogels in den Gärten der Liebe, von dem es denn weiter heißt:

Chi crederà, che forze accoglier possa
Animetta sì picciola cotante?
E celar tra le vene, e dentro l'ossa
Tanta dolcezza un atomo sonante?
O che altro sia, che la lieve aura mossa
Una voce pennuta, un suon volante?
E vestito di penne un vivo fiato,
Una piuma canora, un canto alato?

*Canto VII.*

Muse Calliope singen läßt, wird man fortgerissen vom melodischen Strome der Worte [p]).

In einer Laune von anderer Art kam Marino auf den Einfall, aus dem bethlehemitischen Kindermorde, und dann gar aus der Zerstörung Jerusalem's eine Epopöe zu machen. Mit seiner Zerstörung Jerusalem's (Gierusalemme distrutta) kam er aber nicht ganz zu Stande. Die Erzählung des bethlehemitischen Kindermords (Strage degli Innocenti) führte er nach seinem Sinne in sechs Gesängen aus [q]), die den Leser durch schöne Stellen wenigstens für die Mühe des Durchlesens entschädigen. In seiner rechten

p) Hier ist die zweite und dritte Stanze dieses nur zu lang, nach Marino's Art, gedehnten Musengesanges:

Amor desio di bel, virtù che spira
 Sol dolcezza, piacer, conforto, e pace,
 Toglie al cieco furor l'orgoglio, e l'ira,
 Gli fa l'armi cader, gelar la face.
 Il forte, il fier, che il quinto cerchio aggira,
 Alle forze d'Amor vinto soggiace.
 Unico autor d'ogni leggiadro affetto,
 Sommo ben, sommo bel, sommo diletto.
Ardon là nel beato alto soggiorno
 Amor d'eterno amor l'eterne menti.
 Son catene d'amor queste che intorno
 Stringon sì forte il ciel, fasce lucenti.
 E queste lumi che fan notte, e giorno
 Son del lor fabro Amor faville ardenti.
 Foco d'Amore è quel che asciuga in cielo
 Alla gelida Dea l'umido velo.

*Cant. VII.*

q) Der siebte Gesang der Gerusalemme distrutta ist der Strage degli Innocenti, Bologna, 1664, angehängt.

ten Sphäre war aber Marino nicht, wenn er ein gottesfürchtiger Dichter seyn wollte.

---

Nächst den berauschenden und bethörenden Gedichten Marino's wirkte auf die italienische Poesie des siebzehnten Jahrhunderts nichts so bestimmt, als das musicalische Schauspiel oder die Oper.

Wann das Schauspiel, das wir Oper nennen, entstand, läßt sich nicht erzählen, wenn wir nicht unter diesem Namen Schauspiele verstehen wollen, in denen alle Scenen gesungen wurden. Schauspiele mit Gesang gab es ohne Zweifel unter den Religionsdramen in den mittleren Jahrhunderten. Ein Schauspiel mit Gesang war in der italienischen Litteratur der Orpheus des Angelo Poliziano [r]). Wahrscheinlich wurden in den Tragödien nach griechischem Zuschnitt, die auf dem Theater zu Ferrara aufgeführt wurden, die Chöre gesungen. Seitdem die romantischen Schäferspiele in die Mode kamen, wurde in die Recitation der fast lyrischen Scenen immer mehr Gesang eingemischt. Das Opfer von Beccari, dessen in dieser Geschichte schon einige Mal gedacht werden mußte [s]), wurde auch mit musicalischem Pomp aufgeführt. Aber ein durchaus musicalisches Schauspiel konnte nicht eher entstehen, als bis die Musiker den Unterschied zwischen Recitativ und Arie gefunden hatten, und nun ein Dichter gemeinschaftlich mit einem

r) S. diese Gesch. der Poesie und Beredſ. 1 Band. S. 277 ꝛc.

s) S. oben, S. 196.

nem Musiker den Versuch machte, die musicalische Darstellung mit der poetischen zu verbinden. Von einer solchen Verabredung und gemeinschaftlichen Arbeit eines Dichters und eines Musikers vor dem letzten Decennium des sechzehnten Jahrhunderts hat sich keine Nachricht erhalten. Damals war es, als ein Dichter, der sonst vielleicht vergessen seyn würde, Ottavio Rinuccini von Florenz, sich mit einigen der berühmtesten Tonkünstler und musicalischen Virtuosen vereinigte, ein Schauspiel zu Stande zu bringen, in welchem die Poesie mit der Musik den Triumph theilen sollte, der beiden Künsten in dieser Vereinigung nicht entgehen zu können schien [t]). Ein Schäferspiel, Daphne, war der erste Versuch dieser Art, den sie zu Florenz im J. 1594 auf das Theater brachten. Diese Daphne nennt man deßwegen gewöhnlich die erste Oper. Zufrieden mit dem Beifall, den sie eingeerntet hatten, wagten sie sich nun an ein musicalisches Trauerspiel (tragedia per musica); und die Euridice von Rinuccini, in Musik gesetzt von den drei Musikern, Peri, Jacopo Corsi, und Caccini, machte ein solches Glück, das von dieser Epoche an in Italien der Sieg der Oper über alle andre Schauspiele entschieden war. Zur Feier des Vermählungs-

t) Die Stelle aller andern Notizen, die man über die Entstehung der Oper bei mehreren Litteratoren findet, vertritt ein Buch, das unter den kritisch-historischen Werken in der italienischen Litteratur seines gleichen nicht hat, wenn gleich der Verfasser ein Spanier ist: Le rivoluzioni del Teatro musico Italiano — opera di *Stefano Arteaga*; seconda edizione, Venez. 1785. 3 Voll. in 8. — Ueberhaupt sind wenig kritische Werke mit so viel Verstand und männlichem Sinn geschrieben.

lungsfestes des guten Königs von Frankreich Heinrich IV. und der Maria von Medici wurde diese Euridice zum ersten Mal aufgeführt.

Unvermeidlich mußte, sobald die Poesie mit der Musik gemeinschaftlich den höchsten Preis der Kunst davon tragen wollte, eine von beiden Künsten sich bequemen, der andern zu dienen. Der Musik war nicht zuzumuthen, daß sie sich der Poesie unterwerfen sollte; denn der Dichter konnte, wenn es ihm nicht an Biegsamkeit des Talents fehlte, den Musiker, aber nicht dieser jenen, auf allen Schritten begleiten. Die Poesie konnte Wegweiserin der Musik überall seyn, wo diese in ihrer Sphäre war; aber sie konnte die Musik nicht in alle Sphären hinüberziehen, die sich der Dichter in die Wette mit dem Denker zueignet. Im Schauspiele wurden durch den musicalischen Vortrag noch besondre Einschränkungen des Dichters nöthig gemacht. Die dramatische Handlung durfte nicht mehr von so großem Umfange seyn, weil das Singen mehr Zeit wegnahm. Ein Fehler der Oper Euridice von Rinuccini war es unter andern, daß sie noch fünf lange Acte hatte. Die musicalisch-dramatische Poesie war also ihrer Natur nach eine subalterne Poesie; und diese Natur konnte sie unter den Händen des größten Meisters nicht verlieren.

Auf die Euridice ließ Rinuccini in Verbindung mit seinen musicalischen Freunden noch eine Oper Ariadne (l'Arianna) mit Beifall folgen. Das musicalische Schauspiel hatte nun die Gunst des italienischen Publicums für immer gewonnen. Rinuccini hatte nicht nur das Verdienst, nach dem Sinne seiner Nation und nach den Gesetzen des musicalischen

Vortrags die Bahn für eine unübersehbare Reihe von Nachfolgern gebrochen zu haben; seine Opern blieben auch ein Jahrhundert, bis auf Apostolo Zeno, die besten in ihrer Art. Er war ein Mann von gesundem Geschmack und ein guter Versificator. Zu den Fortschritten der italienischen Poesie darf man aber die Entstehung seiner Opern nicht zählen. Von der Erfindung des vollkommenen Opernstyls, war er noch sehr weit entfernt. Seine Recitative sind nach dem Dialog der Schäferdramen geformt. Die Arien sind musicalisch modificirte Canzonen [u]).

Die ernsthafte Oper war noch nicht lange bekannt, als sich auch schon die komische, zwar weit roher in

u) Z. B. der Gesang des Orpheus.

Funeste piaggie, ombrosi, orridi campi,
Che di stelle o di Sole
Non vedeste già mai scintille o lampi,
Rimbombate dolenti
Al suon delle angosciose mie parole,
Mentre con mesti accenti
Il perduto mio ben con voi sospiro:
E voi, deh per pietà del mio martiro,
Che nel misero cor dimora eterno,
Rimbombate al mio pianto, ombre d'Inferno.
Ohimè! che sull' Aurora
Giunse all' occaso il Sol degli occhi miei.
Misero! e sù quell' ora,
Che scaldarmi a bei raggi mi credei,
Morte spense il bel lume, e freddo e solo
Restai fra pianto e duolo,
Com' angue suole in fredda piaggia il verno.
Rimbombate al mio pianto, ombre d'Inferno.

Auf diese beiden Stanzen folgt noch eine dritte, die auch mit demselben Refrein schließt.

in ihrer Art, aber dafür auch ganz im italienischen Nationalgeschmack zeigte. Die älteste komische Oper, deren Andenken sich erhalten hat, ist der Amphiparnaß (L'Anfiparnasso) von einem gewissen Orazio Vecchi von Modena. Im J. 1597 kam dieser Amphiparnaß zu Venedig gedruckt heraus. Wann und wo er aber aufgeführt wurde, weiß man nicht mehr. Auch gedruckt wurde dieses komische Singspiel eine litterarische Seltenheit. Spätere Litteratoren haben es wieder aus dem Dunkel hervorgezogen, in das es sich bald nach seiner Entstehung verloren zu haben scheint. So geschmacklos es indessen ist, so richtig traf der Verfasser den Ton, den sein Publicum hören wollte. Er zog die Kunstkomödie (commedia dell' arte) mit ihrem ganzen Personale, dem Arlechino, Pantalone, Brighella u. s. w. auf das musicalische Theater. Unbekümmert um die Poetik des Aristoteles, suchte er nur burleske Wahrheit. Deßwegen bediente er sich auch nicht nur mehrerer italienischen Dialekte; er ließ den Spanier, der in seinem Stücke, wie gewöhnlich auf den italienischen Theatern, den Spaviento oder Renommisten macht, spanisch singen, den Franzosen ein halb französisches Kauderwelsch, den Juden halb italienisch und halb hebräisch x). Die Existenz dieses Quodlibets angezeigt zu haben, mag hier genug seyn.

Fol-

x) Z. B. vor der Thür eines Juden, der nicht aufmachen will, singen ein Franzose und die Juden den Wechselgesang:

*Fran.* Tich, tach, toch,
Tich, tach, toch.
O Hebrorum gentibus!

Sü

Folge der Neigung zur musicalischen Poesie, die von nun an mit jedem Jahre in Italien zunahm, war erstens eine glückliche Verfeinerung des Rhythmus in der poetischen Sprache. Genau um die Zeit, als die Opern in die Mode kamen, wurden die lyrischen Sylbenmaße durch Chiabrera und Marino, die übrigens nur von dieser einen Seite einander glichen und gleichen wollten, unverkennbar vervollkommnet. Jetzt erst fingen die Italiener an, den musicalischen Werth ihrer schönen Sprache schätzen zu lernen. Aber die vermehrte Aufmerksamkeit, die die Dichter nun auf einen melodischen Sylbenfall und auf rhythmische Mannigfaltigkeit wandten, entfernte sie in einem Zeitalter, wo der Kleinigkeitsgeist zu herrschen anfing, unvermerkt immer weiter vom Geiste der wahren Poesie. Die Partei der Correcten verlor dabei fast noch mehr, als die der Excentrischen. Diese bewieß durch ihre widersinnigen Concetti, daß es ihr doch wenigstens nicht an gutem Willen fehlte, sich über das Gemeine zu erheben. Aber die Correcten wurden nach und nach so genügsam, daß sie zur

Sù prest: avri sù: prest.
Da hom da ben, che tragh zo l'us.
*Ebrei.* Ahi Baruchai,
Badanai, Merdochai,
An biluchan, cher milotrau:
La Barucabà.
*Fran.* A no farò vergot, maide negot.
Ch' i fa la sinagoga?
O! che il Diavolo v'affoga.
Tich, tach, tich, toc, tic, tac, tic, toc.
*Ebrei.* Oth zorochot, Astach mustach,
Jochut, zorochot,
Calamala Balachot.

zur Vollkommenheit eines Gedichts am Ende fast nichts weiter als rhythmische Schönheit verlangten.

Am nachtheiligsten wirkte die allgemeine Begünstigung der Opern auf die dramatische Poesie, die noch einer totalen Reform bedurfte. Die Dichter, so viel es auch deren gab, die sich zu dieser Reform berufen fühlten, durften nicht erwarten, daß ein Meisterwerk der komischen oder tragischen Poesie, unter den höheren Ständen wie unter dem Volke, ein so enthusiastisches Publicum in Italien finden würde, als eine nur mittelmäßige Oper fand. Die sinnlichere Unterhaltung, die die Oper gab, nahm die erschlaffenden Italiener, die den Geschmack am Denken schon zu verlieren anfingen, immer mehr gegen geistigeren Genuß ein. Die höhere Menschenkenntniß, ohne die kein wahres Lustspiel und kein wahres Trauerspiel entstehen kann, war dem Operndichter entbehrlich. Er brauchte nur Situationen zu ersinnen, Empfindungen halb und halb zu mahlen, die Ausführung seiner Skizzen dem Tonkünstler zu überlassen, und an geistvolle Charakterzeichnung kaum zu denken.

* * *

Auffallend ärmer wurde jetzt die italienische Litteratur an Trauerspielen und Lustspielen, die noch unsre besondre Aufmerksamkeit verdienten.

Dramatische Werke, die Trauerspiele seyn sollten, kamen noch genug zum Vorschein; aber auch nicht eines, durch das sich die tragische Kunst über die Kindheit erhoben hätte, in der sie seit ihrer Wieder-

ent-

entstehung in Italien kümmerlich am Gängelbande des Pedantismus fortschwankte. Genauere Nachrichten von den Trauerspielen des Zoppio, Antonio Decio, Andreini, Campeggi, Tortoletti, Buonarelli, Ceba, und Andern mögen die Bücherliebhaber bei den italienischen Litteratoren nachsuchen. Die biblische Geschichte des Sündenfalles, von Andreini zu einem Trauerspiele verarbeitet, ist durch einen Zufall merkwürdig geworden. Milton soll sie bei seinem Aufenthalt in Italien zu Mailand haben vorlesen hören und dadurch zur Erfindung eines ähnlichen Stücks begeistert worden seyn, das er in der Folge in sein verlornes Paradies verwandelte [y]). Auch der fruchtbarste unter den italienischen Tragikern, wenn man sie so nennen will, lebte in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Er hieß Ortensio Scamacca, war ein Sicilianer, wurde Jesuit, und verfaßte über funfzig geistliche und weltliche Tragödien [z]). Dem rechten Wege am nächsten kamen die beiden Grafen Antonio Campeggi und Prospero Buonarelli. Der erste brachte einen Tankred, der andere einen Soliman auf das Theater. Aber beiden fehlte es an Kraft, sich zu vervollkommnen und eine Autorität zu gewinnen. Der Soliman des Grafen Buonarelli ist das erste italienische Trauerspiel ohne Chor.

Der

y) S. Mazzuchelli im Artikel Andreini.

z) Die meisten sind in der Dramaturgia des Lione Allacci verzeichnet. Ein ansehnlicher Catalog von mittelmäßigen und schlechten Trauerspielen der Italiener ist auch in den Anmerkungen und Zusätzen zu Sulzer's Theorie der sch. K. unter dem Artikel Trauerspiel zusammengetragen.

Der gemeinschaftliche Charakterzug aller dieser Trauerspiele ist das lyrische Pathos, das in ihnen statt des dramatischen in den Stellen herrscht, wo sie nicht ohne alles Pathos sind. So mächtig wirkte die Opernpoesie.

Das Lustspiel konnte tiefer sinken, als das Trauerspiel, weil es höher, als dieses, stand. Seitdem sich nun gar die komische Oper auf die Seite der Kunstkomödie neigte, war für das regelmäßige Lustspiel in Italien alle Hoffnung verloren.

Das Andenken an ein fast ganz unbekannt gewordenes Stück aus dem vorletzten Decennium des sechzehnten Jahrhunderts verdient hier erneuert zu werden. Es hat den zweideutigen Titel: Der Lichtzieher (Candelajo); und der Verfasser ist kein andrer, als der Metaphysiker Giordano Bruno, latinisirt Jordanus Brunus, von Nola, der nach vielen litterarischen Abenteuern im J. 1600 zu Rom als ein Atheist verbrannt wurde. Er schrieb dieses Lustspiel, als er sich in Paris aufhielt und durch seine Verhöhnung des damals noch vergötterten Aristoteles nicht wenig Aufsehen und Aergerniß erregte. Sein Lustspiel wurde wenigstens dort im J. 1582 gedruckt [a]); ein derbes Stück; kein Muster der dramatischen Kunst; aber auch keine Farce; ein halb regelmäßiges, halb burleskes Product des Genies und des

a) *Candelajo*, commedia del *Bruno Nolano*, Achademico (*sic*) di nulla Achademia, detto *il Fastidito*. In tristitia hilaris, in hilaritate tristis; *Pariggi* (sic), 1582, in 8. Dieselbe abscheuliche Orthographie, die Bruno's philosophische Schriften auszeichnet, findet man auch hier.

des Uebermuths; voll unsauberer Possen und energischer Satyre. Auch in seinen Fehlern zeugt es von der seltenen Geisteskraft seines Verfassers [b]). Drei Arten damals allgemein bekannter Narren wollte Bruno dramatisch züchtigen, die romantischen Phantasten, die philologischen Pedanten, und die Adepten der Alchymie; und zugleich wollte er zeigen, wie sich eine Narrheit in die andere verliert. Die drei Hauptpersonen in seinem Lustspiele wurden also, nach der Charakteristik, die er selbst in der Einleitung voranschickt, "ein fader Liebhaber, ein schmutziger Geizhals, und ein dummer Schulmeister, in gehöriger Verschiedenheit, jedoch so, daß es dem faden Liebhaber auch nicht an Dummheit und Knickerei, dem schmutzigen Geizhalse nicht an Fadheit und Dummheit, und dem dummen Schulmeister nicht an Knickerei und Fadheit fehle" [c]). Wer Bruno's Manier, zu philosophiren, kennt, wird sie auch in diesem Lustspiele wieder erkennen; und wer mit dem derben Witze dieses seltenen Kopfs zuerst von der komischen Seite durch den Lichtzieher bekannt geworden wäre, würde sich weniger wundern, den Tiefsinn eben dieses Kopfes in seinen philosophischen Schriften überall von Witz verbrämt und entstellt zu finden. Mehr als Einen ernsthaften Zweck wollte er indessen, wie es scheint, durch sein Lust-

b) Vergl. in Hrn. Prof. Buhle'ns Gesch. der neueren Philosophie, Band II. Abth. 2. S. 702 ꝛc; das Beste und Vollständigste, was bis jetzt noch über Bruno und seine Philosophie geschrieben ist.

c) Rapportiamo primo l'insipido amanto; secondo il sordido avaro; terzo il goffo pedante; de' quali l'insipido non e senza gofferia e sordi dezza; il sordido è parimente insipido e goffo; e il goffo non è men sordido e insipido che goffo. *Argomento.*

Lustspiel erreichen. Es sollte, wie er selbst sagt, auch "ein wenig die Schatten gewisser Ideen aufhellen, vor welchen sich die dummen Teufel entsetzten, und hinter welchen, als ob es Teufel aus Dante's Hölle wären, die Esel weit zurückblieben" d). Die Syllogistik des Aristoteles figurirt also preislich unter andern Caricaturen bei Gelegenheit auch in diesem Lustspiele. Den Plan des Stücks erläutert Bruno vorläufig durch eine Einleitung, in der er die drei Hauptrollen besonders skizzirt. Auf die Einleitung folgt ein Antiprolog (Antiprologo), und auf diese ein Proprolog (Proprologo), ein Paar Buffonerien, in denen er unter andern sich selbst, wie es scheint, nach dem Leben porträtirt hat als "einen Menschen von confiscirter Physionomie, der aussieht, als ob er immer in Betrachtungen über die Höllenstrafen vertieft wäre; der nur lacht, um es zu machen, wie die Andern; ein verdrießlicher, starrköpfiger, seltsamer Mensch; immer unzufrieden; mürrisch, wie ein achtzigjähriger Graukopf; ärgerlich und beissig, wie ein Hund, der sich schon tausend Mal gezauset hat" e). Von einem Manne, der so wenig Complimente mit seiner eignen Person macht, ist nicht zu erwarten, daß er mehr mit Andern

d) Il Candelajo — in quaesto paese, ove mi trovo, potrà chiarir alquanto certe ombre delle Idee, le quali in vero spavento *le bestie*, e, come fussero *diavoli Danteschi*, fan rimaner *gli asini* lungi a dietro. *Dedica.*

e) L'autore si voi lo conosceste dirreste ch' have una physionomia smarrita, par che sempre sii in contemplazione delle pene dell' inferno. Par sii stato alla pressa come le barrette; un che ride sol per far come fan gl' altri. Per il più lo vedrete fastidito, restio, e bizarro, non si contenta di nulla, ritroso come un vecchio d'ottamanni, fantastico com' un cane ch' hà cicevute mille spellicciate.

Andern machen soll. Im Caricaturstyl zeichnet er, außer den drei Helden seines Stücks, auch die Nebenfiguren. Die Verwickelung ist unterhaltend genug. Die Katastrophe hat die größte Aehnlichkeit mit der in der Hochzeit des Figaro. Der romantische Phantast und Poetaster, der seiner Frau untreu ist, muß zum Beschlusse seine Frau statt der Schönen umarmen, für die er seufzt. Der Dialog ist nachlässig, aber durchaus natürlich und komisch. Durch das viele Latein, das der Schulmeister überall einmischt, mußte das Stück ungenießbar für das große Publicum werden, für welches der Philosoph Bruno übrigens durch sittenlose Schwänke reichlich zu sorgen kein Bedenken trug [f]).

In der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wurde denn doch die italienische Litteratur noch durch ein

f) Eine Probe von Bruno's Dialog mag ein Fragment aus der Scene seyn, in welcher der verliebte Phantast dem Guldmacher, der ihn zum besten hat, erzählt, daß er sich erst in seinem vierzigsten Jahre verheirathet habe, und doch noch in eine Andre verliebt sei.

*Bar.* S'il fuoco fusse stato di meglor tempra; non t' harrebbe fatto esca, ma cenere, e s'io fusse stato in luoco di vostra mogle, harrei fatto cossi.

*Bon.* Fate ch'io finisca il mio discorso; e poi dite quel che vi piace.

*Ba.* Seguite quella bella similitudine.

*Bon.* Hor essendo nel mio cor cessata quella fiamma che l'hà temprato in esca: facilmente fui questo Aprile da un' altra fiamma acceso.

*Ba.* In questo tempo s'inamorò il Petrarca, e gl' Asini anch' essi cominciano a' — —

*Bon.* Come avete detto?

*Barth.* Ho detto che in questo tempo s'inamorò il Petrarcha, e gl' animi anch' essi si drizzano alla contemplazione.

ein Lustspiel bereichert, das vor hundert andern einer ehrenvollen Auszeichnung werth ist. Wenig Theaterstücke, außer den Opern, sind auch von dem italienischen Publicum so gut aufgenommen worden. Das Stück heißt, nach einem schönen Landmädchen, die Tancia (la Tancia). Der Verfasser, Michelangelo Buonaroti der Jüngere, war ein Enkel des großen Mahlers, Bildhauers und Architekten gleiches Namens [g]). Er gehörte zu den eifrigsten Beförderern der schönen Kunst in Florenz. Die Vorlesungen, die er als Akademiker hielt, sind, wie seine kleineren Gedichte, so gut wie vergessen. Aber seine Tancia wird noch jetzt als ein in seiner Art classisches Nationalwerk geschätzt. Es giebt auch kein italienisches Lustspiel, in welchem die Popularität mit der Feinheit und die Kunst mit der Natur gefälliger verschmolzen wären, wenn gleich der Aufwand von dramatischer Kunst, der zur Erfindung und Ausführung des Ganzen gehörte, nur gering ist. Buonaroti soll dieses Lustspiel großen Theils in grammaticalischer Absicht geschrieben haben. Er wollte, wie man sagt, der Akademie della Crusca zur Bereicherung ihres Wörterbuchs eine Nachlese von ächt toscanischen Wörtern liefern. Deßwegen soll er seine Tancia im Dialekt der florentinischen Landleute geschrieben haben. Die Akademie hatte nun zwischen einer Menge von Wörtern, die sie als Provinzialismen verwerfen, oder als gut italienisch in ihr Wörterbuch eintragen konnte, das Aussuchen. Wer aber von dieser grammaticalischen Absicht

g) La *Tancia*, di *Michelangelo Buonarroti*, Firenz. 1615, in 8. — Man findet dieses Theaterstück auch, wo man es nicht suchen sollte, im zweiten Bande der Poesie scelte dopo il Petrarca, Bergamo, 1756.

sicht des Verfassers nichts wüßte, würde sie aus dem Stücke selbst nicht errathen. Es ist ein ländliches Lustspiel, würde man sagen, und deßwegen ein Stück im ländlichen Provinzialdialekt. Die Fabel ist sehr einfach; die Bewerbung einiger Nebenbuhler, unter denen auch ein Städter ist, um einige schöne und naive Landmädchen, mit einer kleinen Intrigue. Nur der Städter spricht Bücheritalienisch. Aber der ganze Dialog, des Städters sowohl, als der Landleute, die ihr florentinisches Bauernitalienisch reden, ist in achtzeiligen Stanzen durchgeführt. Buonaroti wollte zeigen, daß man diese schöne, zu aller Art von Darstellung schickliche Versart mit Unrecht seit einem Paar Jahrhunderten vom Theater ganz verbannt habe; und er bewies wenigstens, daß die Schwierigkeiten, die der dialogischen Natürlichkeit der Stanzen entgegen stehen, nicht unüberwindlich sind. Die Stanze stellt sich mit ihren Reimen bei ihm wie von selbst ein. Sie verkettet nur anziehender die kunstlosen Gedanken der redenden Personen, ohne durch irgend einen fühlbaren Zwang den raschen Gang des komischen Dialogs aufzuhalten h). In den munteren Chorgesängen, die in die Handlung verwebt sind, erkennt man wieder den Einfluß der Oper.

Durch eine andre komisch dramatische Composition dieses Michelangelo Buonaroti scheint seine grammati-

h) Z. B. in dieser Stanze:

*Tan.* Uh, i' non lo trovo; che dirà mio pa?
Pover' a me, e' mi griderà a testa.
Brigate, un agnellino, chi lo sa?
Oh, ch'egli è 'l cittadino! *Piet.* Ferma, resta;
Se tu cerchi un agnel, piglialo qua.
*Tan.* Dov' è e'? non lo trovo per la pesta.
*Piet.* Smarrito agnello in selva io son di guai.
*Tan.* Voi siate d'un castron più grande assai.

maticalische Absicht deutlicher hervor. Er wollte auch den florentinischen Handwerkerdialekt und die dazu gehörige Kunstsprache in ein Lustspiel bringen. Da ihm des Stoffes für ein einziges Stück dieser Art zu viel wurde, dramatisirte er einen Jahrmarkt in fünf Lustspielen, oder in fünf und zwanzig Acten, die man, nach Belieben, für fünf Lustspiele nehmen konnte. So vielen Beifall, als die Tancia, scheint aber der Jahrmarkt (la Fiera) nie gefunden zu haben [i]).

Die Nachahmer Marino's dürfen wenigstens in der Geschichte der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden; denn damals war ihre Partei in Italien sowohl als in Frankreich, wohin die italienische Litteratur auf kurze Zeit vordrang, die herrschende.

Nach Frankreich hin glänzte unter den Marinisten vorzüglich Claudio Achillini [k]), ein Jurist aus Bologna. So gut, wie er, hatte noch kein Dichter oder Versificator die poetischen Studien mit den juristischen in Harmonie zu bringen gewußt; denn er blieb den Pandekten so getreu, als den Musen am Parnasse seines Lehrers und Freundes Marino. Nur Schriftsteller in der Rechtswissenschaft scheint er nicht haben werden zu wollen. Als Docent trug er seine Wis-

i) La *Fiera*, di *Michelangelo Buonaroti*, Firenz. 1726. fol. mit Anmerkungen von Salvini.

k) Man muß diesen Achillini nicht mit einem andern verwechseln, der zur Secte des Tebaldeo und Serafin im funfzehnten J. H. gehörte. S. Mazzuchelli.

Wissenschaft mit ungewöhnlichem Beifalle zu Bologna, Ferrara und Parma vor. Er erwarb sich zuletzt durch seine Vorlesungen jährlich an funfzehnhundert Scudi. Aber sein Docentenglück war ihm nicht glänzend genug. In Rom suchte er, als sein Gönner, der Cardinal Ludovisi, unter dem Namen Gregor IX. Pabst wurde, eine Ehrenstufe zu ersteigen. Als es ihm mislang, bahnte er sich durch eins der widersinnigsten Gedichte, das je den Namen einer Ode geführt hat, den Weg zur Gunst des Cardinals Richelieu in Frankreich. Richelieu beschenkte ihn mit einer schweren goldnen Kette, scheint aber auch nichts weiter für ihn haben thun zu wollen. Indessen hatte es Achillini so weit gebracht, daß er ein Landgut besaß, wo er im J. 1640 im Wohlstande sterben konnte.

Bis zu einer so gigantischen Monstrosität erhaben seyn sollender Gedanken, als die, welche Achillini zusammen reimte, hatte sich Marino selbst nicht verstiegen [l]). Aus der abgeschmackten Ode auf die Geburt des Dauphins (sulla nascita del Delfino), durch die sich Achillini die goldne Kette beim Cardinal Richelieu verdiente, kann man seine Poesie fast in ihrem ganzen Umfange kennen lernen. Da läßt er "dem gallischen Alciden einen Herkules geboren werden, dessen Windeln Triumphfahnen seyn sollen, weil er schon in den Windeln triumphirt." Da werden die Planeten und die Fixsterne aufgefordert, "die Ehre ihrer Blicke in den Windeln zu betrachten." Da wird sogar

l) Rime e prose di Claudio Achillini. Venez. 1673. in 8. Die Prose sind ein schaaler Discorso accademico, und einige Briefe in ähnlichem Styl.

sogar den "gestirnten Grenzen der Welt" zugemuthet, "daß sie sich über die alten kreisenden Pole hinaus erweitern sollen, und die Erde und das Meer sollen wachsen, weil die Schultern Ludwig's für diese Last stark genug sind [m])." In diesem Style faselt die Ode fort, bis zum Beschlusse auch der Neid, der die Herzen "mit Frost entflammt", verstummen, und das Glück, dem königlichen Knäblein zu Gunsten, auf des Versificators Gebot ekstatisch auf seinem Rade still stehen soll [n]). Und doch ist dieser schwülstige Widersinn fast noch erträglicher, als die süßliche Witzelei in den Madrigalen und ähnlichen Reimwerken Achillini's [o]). Von

m) Hor che al Gallico Re nasce il Delfino
Anzi al Gallico Alcide un' Ercol nasce.
Le trionfate Insegne à lui sian fasce,
Perche in fasce trionfi ancor Bambino.
Lumi del Ciel, ch' ora veloci, or tardi,
Liberi d'ogni error intorno errate,
E voi, che fissi al Firmamento state,
Ecco in fasce l'onor de vostri sguardi.
Fuor degli antichi suoi Poli rotanti,
Le stellato confin s'allarghi al mondo,
Cresca la terra, e 'l mar, che à sì gran pondo,
Gli omeri di Luigi or son bastanti.

n) Die letzte Strophe lautet:
Qui confusa rimanga e resti immota
L'invidia, che di gelo i cori accende,
E la Fortuna omai senza vicende
Ferma estatica il piede in sulla rota.

o) Z. B.
Col fior de' fiori in mano
Il mio Lesbin rimiro.
Al fior respiro, e 'l Pastorel sospiro.
Il fior sospira odori.
Lesbin respira ardori.
L'odor de l'una odoro.
L'ardor de l'altro adoro.
Et odorando et adorando ï sento
Da l'odor, da l'ardor, gicia e tormento.

Von der üppigen Phantasie Marino's war ihm nicht eine Ahndung zu Theil geworden.

In einer ähnlichen Ziererei thaten sich viele Reimer, so gut sie konnten, hervor; und fanden lauten Beifall. Zwölf Auflagen erlebten in kurzer Zeit die Verse des Marinisten Casoni. Wer Lust hat, diese Art von Poesie in heroischen Episteln (epistole eroiche) glänzen zu sehen, lese die Verse des Antonio Bruni. Nur ein einziger unter den Vielen, die in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts nach Chiabrera und Marino für große Dichter galten, verdient in der Geschichte der Litteratur eine ausgezeichnete Stelle.

---

## Testi.

Fulvio Testi, von gräflicher Familie, heißt bei den Litteratoren der italienische Horaz. Der erste Italiener, der als Odendichter in die Fußstapfen des Horaz, und wenigstens mit eben so viel Glück als Chiabrera in die des Pindar, trat, war er ohne Zweifel.

Die Vermögensumstände des Grafen Testi entsprachen nicht seinem Familientitel. Von Ferrara, wo er im J. 1593 geboren war, schickte man ihn schon als Kind nach Modena. Hier erregte er, sobald seine Talente sich zu entwickeln anfingen, die Aufmerksamkeit des Hofes. Das Glück schien nun für ihn nachhohlen zu wollen, was es versäumt hatte. Graf Testi spielte bald unter den Hofcavalieren zu Modena eine bedeutende Rolle. Er erhielt einen

Ritterorden nach dem andern. In welche politische Verhältnisse ihn sein thätiger Geist verwickelte, ist noch nicht hinlänglich aufgeklärt. Vielleicht machte er sich wirklich eines Staatsverbrechens schuldig. Wahrscheinlicher wurde er ein Opfer der Verläumdung. Sein Fürst, der Herzog Franz I. von Modena, ließ ihn im J. 1646 als Gefangenen auf die Festung setzen. Er starb im Gefängnisse noch vor dem Ende desselben Jahrs.

Testi soll in seiner Jugend dem Strome der Modepoesie in der Manier Marino's gefolgt seyn. Das Studium des Horaz leitete ihn auf einen besseren Weg. Ein zweiter Horaz wurde er freilich nicht; konnte es schon deßwegen nicht werden, weil er den Unterschied zwischen der italienischen Redseligkeit und der energischen Präcision des Horaz, wie es scheint, nicht einmal empfand, und ihn noch weniger durch seine Nachahmung des horazischen Odenstyls in Vergessenheit brachte. Aber so gedehnt auch seine Oden sind, wenn wir sie mit ihren antiken Mustern vergleichen; und so weit sie in jeder Hinsicht hinter diesen zurückbleiben; so bemerkenswerth ist doch in ihnen der horazische Geist im Gegensatze mit dem Geiste der Zeit des Grafen Testi. Bis dahin war noch kein Italiener auch nur auf den Gedanken gekommen, in seiner Muttersprache den Horaz nachzuahmen; und im siebzehnten Jahrhundert schien es weniger wahrscheinlich, als je, daß man ihn mit Glück nachahmen würde; denn die Art von Begeisterung, die man damals für die wahre hielt, war zu verschieden von der horazischen. Testi empfand wenigstens die Fülle von praktischer Vernunft, die nach Horaz'ens Denkart ohne Zwang und Grübelei zu einer philoso-

phi-

phischen Odenpoesie wird. Seine Oden p) sind horazischer, als die irgend eines Italieners. In einigen näherte er sich, auch durch das Sylbenmaß, noch mehr den alten Canzonen q); in andern suchte er die vierzeiligen Sylbenmaße des Horaz zugleich mit dem mythologischen Styl desselben noch auffallender dem neueren Geschmacke anzueignen r). Immer bemühte er sich, den philosophischen Ton seines Musters zu treffen. Wo es ihm aber auch mit dem moralischen Ernste gelang, entging ihm doch ganz und gar das Geheimniß der horazischen Odenkunst, die praktische Wahrheit mit der Freiheit des Geistes darzustellen, in welcher der wah-

p) In den *Poesie liriche* del Conte D. *Fulvio Testi*, Bologna, 1672, in 8vo, liegen Oden, Opern, Trauerspiele, Canzonetten, ein Paar Fragmente von epischen Gedichten u. s. w. wie vom Zufall aufgehäuft durch einander.

q) Z. B. in der, die sich anfängt:

Poco spazio di terra
Lascian omai l'ambiziose moli
A le rustiche marre, à i curvi aratri.
Quasi che mover guerra
Del Ciel si voglia a gli stellati poli,
S'ergono Mausolei, s'alzan Teatri:
E si locan sotterra
Fin sù le soglie de le morte genti
De le macchine eccelse i fondamenti.

r) Eine seiner Oden fängt an:

Poiche mirar la Maestà immortale
Del celeste Motor Semele volse,
E che cinto di fiamme in sen l'accolse,
Bacco ne la sua morte ebbe il natale.
Ma per temprar de la materna arsura
Il concetto calor, nato à gran pena,
Schiera di Ninfe in solitaria arena
Il divino Fanciul presero in cura.

wahre Dichter dem wahren Philosophen begegnet, ohne diesen von seinem noch ernsthafteren Posten ablösen zu wollen. Mit andern Worten: Testi's praktische Philosophie war mehr erlernt, als aus ihm selbst erwachsen; und, statt, wie Horaz, in poetischer Bündigkeit Wahrheiten auszusprechen, die sich, bei einer bestimmten Ansicht der Welt, seinem Gefühle aufgedrungen hatten, commentirte er in guten Phrasen nicht unpoetisch längst bekannte Reflexionen [s]). Deßwegen, und weil er im Grunde eben so gern, als alle seine dichtenden Zeitgenossen, Bilder und Phrasen für Gedanken gelten ließ, wurden seine Oden ungefähr noch ein Mal so lang, als jede dann geworden seyn würde, wenn, wie bei Horaz, der Aufwand von Worten nicht größer hätte seyn sollen, als der Reichthum an Gedanken. Indessen ist Testi's Sprache nicht spielend, und seine ganze Manier hat bei einer Leichtigkeit, durch die er sich hoch über einen Achillini erhob, die männliche Festigkeit, an der es besonders dem zügellosen Marino fehlte.

Die Trauerspiele und Opern des Grafen Testi scheinen zu seinem Dichterruhm nur wenig beigetragen zu haben; und doch mögen sie leicht zu den besten

s) Z. B. in einer Ode, wo das neuere Rom mit dem alten verglichen wird:

E frà sdegno, e pietà, mentre che miri,
 Ove un tempo s'alzar Templi, e Teatri,
 Or' armenti muggir, strider aratri,
 Dal profondo del cor teco sospiri.
Mà de l'antica Roma incenerite
 Ch' or sian le Moli, à l'Età ria s'ascriva;
 Nostra colpa ben' è, ch' oggi non viva,
 Chi de l'antica Roma i figli imite.

besten aus dieser Periode gehören. Dramatische Kunst zeigt sich in ihnen freilich nicht mehr, aber auch nicht weniger, als in den übrigen ernsthaften Theaterstücken der Italiener des siebzehnten Jahrhunderts. Den durchaus lyrischen Ton haben sie auch mit ähnlichen Stücken gemein; aber der Stoff zu den meisten ist doch glücklich gewählt; und der Ausführung fehlt es neben der Harmonie der Sprache nicht an Leichtigkeit und Anmuth. Uebrigens würde man nicht wissen, welches von diesen Schauspielen für den musicalischen Vortrag, und welches für die Declamation bestimmt ist, wenn es nicht auf dem Titel angemerkt wäre. Die Insel der Alcina (Isola d'Alcina), nach der ariostischen Fabel, heißt auf dem Titel ein Trauerspiel; aber die Scenen lesen sich ganz wie Recitative; und die Chöre der Sirenen, die denn doch ohne Zweifel gesungen wurden, gehören zu den lieblichsten Gesängen dieser Art t). Es hat in jeder Hinsicht mehr lyris

t) Z. B.

*Sir.* 1. Non sì presto il capo inchina
Bella rosa porporina,
Che dal rastro incisa fù,
Come manca, come perde
Tutto il vago, e tutto il verde
Il bel fior di Gioventù.

*Sir.* 2. Neve sparsa in colle, ò in piaggia,
Ove Febo il Cielo irraggia,
Si dilegua, e si disfà:
Tal la grazia, e la beltade
Tosto langue, e tosto cade
A l'ingiurie de l'età.

*Sir.* 3. Spiegò lente Aquila l'ale,
Tardo andò per l'aria strale,
Pigro il lampo in Ciel sparì,
Se miriam come leggiere,
Quando il tempo è del piacere,
Fuggon l'ore, e vanno i dì.

lyrischen Werth, als ein allegorisches Gelegenheitsstück, das eine kleine Oper (componimento per musica) seyn soll und nicht einmal einen besondern Titel führt. In diesem Gelegenheitsstücke, das zu einer Vermählungsfeier gegeben wurde, treten in grotesker Mischung die Nacht, die Religion, der Ruhm, Neptun, Triton, die Klugheit, die Tapferkeit, Minerva, ein Chor von Amazonen, die Sonne, die drei Parzen, und die Ewigkeit auf. Die Ewigkeit muß unter andern ein langes und langweiliges Compliment zu Ehren der hohen Vermählten absingen. Solche Erfindungen, die dem römischen Horaz wohl nicht in den Sinn gekommen seyn möchten, erlaubte sich der italienische zur Abwechselung.

Auch zu einigen Epopöen traf Testi die Zurüstung. Es blieb aber bei Fragmenten. Von seinem Constantin sowohl, als von seiner Eroberung Indiens (India conquistata) sind nur die ersten Gesänge, und selbst diese nicht einmal ganz, bekannt geworden [u]).

---

Einen besondern Drang, komische Epopöen zu Stande zu bringen, behielten die Italiener in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, nachdem Tassoni und Bracciolini diesen Ton angegeben hatten.

Nicht ohne komisches Verdienst in einzelnen Zügen, und dazu gut versificirt, ist der Eselskrieg (l'Asi-

u) Alle diese dramatischen und epischen Versuche des Grafen Testi stehen in den (Anmerk. p) angezeigten Poesie liriche.

(l'Asino) vom Grafen Carlo de' Dottori oder, wie er sich auf dem Titel dazu nannte, Iroldo Crotta x). Das Werk hat seinen Titel von einer Fahne, auf der ein Esel als Wappen eines der Anführer in einem Kriege zwischen den Bürgern von Vicenza und denen von Padua figurirte. Plan und Ausführung sind dem Eimerraube des Tassoni nachgeahmt.

Bartolomeo Bocchini, ein andrer Nachahmer des Tassoni, glaubte die Modeneser und Bologneser noch ein Mal in einem komischen Kriege auftreten lassen zu müssen, den er in zwölf Gesänge unter dem Titel: Die Narrheiten der Gelehrten (le Pazzie de' Savj) brachte y). Ein gewisser Antonio Lambertuccio war sein Held. Den reichen Stoff, den der derbe Titel verspricht, benutzte er nur oberflächig.

Damals scheint auch das Leben des Mäcen (Vita di Mecenate) von Cesare Caporali von Pistoja von neuem in Umlauf gekommen zu seyn z); eine burleske Biographie in zehn Gesängen oder Abtheilungen, die immerhin auch eine komische Epopöe heißen mag, wenn sie gleich von den italienischen Litteratoren nicht so genannt wird. Ihrer Entstehung nach

x) *L'Asino*, poema eroicomico, da *Iroldo Crotta*, Venez. 1652, in 8. Man hat auch ein Trauerspiel, *Aristodemo*, Venez. 1657, von demselben Dottori.

y) Le Pazzie de' Savj, ovvero il Lambertuccio, da *Bartolomeo Bocchini*, Bologna, 1669, in 8.

z) Wenigstens wurde diese Vita di Mecenate zugleich mit den übrigen Scherzen desselben Verfassers und mit erläuternden Anmerkungen neu herausgegeben unter dem Titel: Rime di *Cesare Caporali*, Venez. 1656. in 8.

nach kann sie auch zu den komischen Gedichten aus der vorigen Periode der italienischen Litteratur gezählt werden; denn Caporali wurde ungefähr zu gleicher Zeit mit Tasso berühmt, so weit er es überhaupt wurde. Hätte er geistvollen Scherz von ergötzenden Possen besser zu unterscheiden verstanden, würde er in der burlesken Manier Berni's einer der ersten Dichter geworden seyn. Der Einfall, das Leben des wahren Mäcen zu einer Satyre auf die nachher sogenannten Mäcenaten und ihre litterarischen Schmeichler zu travestiren, war an sich schon nicht gemein. Aber Caporali führte seinen guten Einfall meist nur wie eine Harlekinade aus [a]). Das Beste in der ganzen Erfindung möchte wohl das Testament des Mäcen seyn, in welchem er z. B. den Ehrgeizigen seine Luftschlösser hinterläßt. Die Zeitgenossen Caporali's haben, nach diesem Testamente, eine Lotterie mit zwei Gewinnen geerbt, von denen der eine aus einem bankerotten Hospitale für bettelarme Tugenden, und der andre aus einer Goldgrube für vornehme Kuppler besteht [b]). Den Philo-

a) Die Biographie fängt an:
Mecenate era un' uom, ch' aveva il naso,
Gl' occhi, e la bocca, sicome avem noi,
Fatti da la Natura, e non dal caso.
Si dilettava aver due gambe, e doi
Piedi da caminare, e aver due mani.
Da farsi da se stesso i fatti suoi.
Scese per razza già da i Rè Toscani,
E l'Avo del bisavo del suo avo
Fece venire il cancaro a i Romani.
Fù buon Poeta, fu Soldato bravo,
E si legge, ch' Augusto un dì gli disse:
Capitan Mecenate, io vi son chiavo.

b) *Item* al secol nostro lasciò un lotto,
Con due beneficiate d'infinito
Valor — — — — — —

Per

Philosophen vermacht Mäcen einen Syrop von der ersten Materie oder dem Urstoffe aller Dinge; den armen Dichtern eine Anweisung, wie sie es machen müssen, den Fürsten zu schmeicheln, und arm zu bleiben; den Kritikern ein abgenagtes Schinkenbein c). Dergleichen Salzkörner hatte aber Caporali nicht viele zu verstreuen; in seinen übrigen Gedichten, die fast alle in derselben Manier erfunden und ausgeführt sind, eben so wenig.

Aber keines dieser halb witzigen, halb possenhaften Reimwerke erhielt einen solchen Ruf, wie die Wiedereroberung von Malmantile oder, wie man es auch übersetzen kann, die Wiedereroberung der Tischtuchsburg des florentinischen Mahlers Lorenzo Lippi d). Etwas Neues in seiner Art war es im Grunde nicht; aber man sah es dafür an, weil es eine philologische Seltenheit war. Es entstand gera-

Per le mendiche e misere virtudi
Beneficiata uno spedal fallito;
— per i nobili ruffiani
Beneficiata un magazin di scudi.

c) Veniamo ai legati di *Pedanti*,
Presuntuosi e brutti animallacci,
E della carne altrui viziosi amanti;
Che lasciò loro un valigion di stracci —
— — — — — — —
E un osso di presciutto spiluccato.

d) Il *Malmantile racquistato* di *Perlone Zipoli*, Firenz. 1750. in einem großen Quartbande mit einem überschwänglichen Apparat von philologischen und kritischen Anmerkungen und Erläuterungen. Perlon Zipoli ist ein anagrammatisches Spiel mit dem Namen Lorenzo Lippi. Malmantile heißt im florentinischen Italienisch ein altes, verbrauchtes Tischtuch. In Lippi's Gedichte ist es der allegorische Name einer Festung.

gerade um die Zeit, als das Wörterbuch der Akademie Della Crusca die größte Angelegenheit der italienischen Litteratur zu seyn schien, und wo mehrere Dichter nichts Rühmlicheres thun zu können glaubten, als, den Lexikographen vorzuarbeiten, weil diese poetischen Bemühungen mit besonderem Dank anerkannt wurden. Die Florentiner, die nun nicht mehr ihren Provinzialdialekt als italienische Mustersprache geltend machen konnten, suchten um so ämsiger, ihre Provinzialismen wenigstens in der komischen Litteratur auf irgend eine Art unterzubringen. Was Michel Angelo Buonaroti der Jüngere in seiner Tancia für die litterarische Verewigung der Florentinismen gethan hatte, wurde durch Lippi's Arbeit noch übertroffen; denn Lippi suchte seinem Gedichte außer den grammaticalischen Provinzialismen der Florentiner noch die sprüchwörtlichen Ausdrücke einzuweben, an denen der florentinische Dialekt besonders reich ist. Seinen Landsleuten in Florenz muß er dadurch einen unbeschreiblichen Genuß gewährt haben. Wenigstens ist außer Dante und Petrarch kein italienischer Dichter mit solchem Fleiße, gleich einem alten Autor, illustrirt und commentirt, als der Mahler Lippi. Die richtige Schätzung seines Witzes muß seinen Landsleuten überlassen bleiben.

* * *

Die Abfassung des großen Wörterbuchs der Akademie Della Crusca gab ohne Zweifel auch die nächste Veranlassung zur poetischen Verarbeitung mehrerer italienischen Dialekte in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts.

Der sicilianische Dialekt, der, nach einer alten, aber zweideutigen Sage [e]), noch früher als der toscanische eine Dichtersprache gewesen seyn soll, wurde mit glücklichem Fleiße wieder hervorgezogen von Simon Rau aus Palermo, einem Geistlichen, der auch im allgemeinen Italienischen oder Toscanischen artige Sonette und Canzonetten machte [f]). Er starb im J. 1659. Die sicilianischen Stanzen scheinen von Rau weder erfunden, noch verbessert worden zu seyn. Sie gehören in dieselbe Classe mit den ähnlichen Gedichten vieler andern Sicilianer. Alle diese Gedichte haben aber unterscheidende Züge genug, wenn man sie mit der allgemeinen Poesie der Italiener vergleicht. In der sicilianischen Poesie vertreten Stanzen die Stelle der Sonette und Madrigale, so, daß gewöhnlich eine einzige Stanze ein ganzes Gedichtchen ist. Epigrammatische Feinheit mit Wahrheit und Tiefe des Gefühls in solchen Gedichtchen, so gut es überhaupt möglich ist, zu vereinigen, scheint auch nur den Sicilianern gelungen zu seyn; und die Lieblichkeit des sicilianischen Dialekts giebt diesen Spielen des Geistes noch mehr Anmuth. Auch die metrische Form der sicilianischen Stanze weicht von der gewöhnlichen Ottava Rima ab. Jene kennt nur zwei Wechselreime durch alle acht Zeilen [g]).

Dem

e) Vergl. Erster Band, S. 46.

f) Einige der sicilianischen Stanzen des Simon Rau findet man nebst vielen andern in der Sammlung; Scelta di canzoni Siciliane — raccolta per opera di *Vicenzo Blasi e Gambacorta*; Palermo, 1753, in 4. Beigefügt sind lateinische, und gar nicht übel gerathene Uebersetzungen in Hexametern und Pentametern.

g) Z. B. folgende von Rau:
Giacchì autru avanzu nun resta di mia,

Ch'

schen Litteratoren gewürdigt werden, nur ihrer hohen Geburt. So z. B. der Prinz Leopold von Oestreich, ein Sohn des bigotten Kaisers Ferdinand II. Geistlichen Inhalts mußten auch die Sonette dieses Prinzen seyn. Auch der kaiserliche General Montecucoli, der in der Geschichte des dreissigjährigen Krieges berühmt ist, machte Sonette. Eben so der Prinz Leopold von Medici, der bis zum Jahr 1675 lebte.

Im Rufe eines der vorzüglicheren Dichter hat sich, wenigstens bei einigen Litteratoren, der Malthesér Ritter Ciro di Pers erhalten. Er war aus dem Friaul, von adlicher Familie. Ein schönes Fräulein von Colloredo wurde die Laura seines Herzens und seiner Poesie [l]). Er starb im J. 1663. Seine poetische Manier, wenn man die Nachahmung fremder Manieren so nennen darf, schwankt zwischen der Correctheit der Petrarchisten und dem falschen Pathos der Marinisten [m]).

Mehr Aufmerksamkeit, als man ihm gewöhnlich schenkt, verdient Francesco Melosio aus der venezianischen Stadt Della Pieve. Ihm gehören die besten

l) Poesie del Cavalier Frà *Ciro di Pers*, Venez. 1689. in 8.

m) Eins seiner Sonette fängt sich an:

Con la fronte vermiglia e'l piè dorato
  Sorgea l'Aurora a ricondurne il giorno,
  Sorgea piangendo, e di fioretti adorno,
  *Mentre ch' ella piangea, rideva il prato.*

In einem andern nennt er die schwarzen Haarlocken auf der weißen Stirn seiner Geliebten ein Paradies in *Clair-obscur* gemählt (dipinto a chiaroscuro il Paradiso).

besten komischen Sonette aus dieser Periode [n]). Er parodirte den Styl der Marinisten, besonders ihre raffinirten Gedanken [o]). Drollig genug untersucht er z. B. in einem Sonette die Gründe, warum ihm seine grausame Geliebte den Gebrauch des Schnupftabacks untersagt haben möchte, und findet, sie habe es nur gethan, um nicht, wenn er niese, mitleidig sagen zu müssen: "Gott helf!" [p]) Unter seinen Werken sind auch komische Arien und Recitative, und eine komische Oper, Sidonio und Dorisbe, die im J. 1642 zu Venedig aufgeführt wurde; eine der besten aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Eine neue Epoche schien für die edlere Satyre anzufangen, als der Mahler Salvator Rosa unter

n) Poesie e prose di *Francesco Melosio*. Venez. 1678. 3 Octavbändchen.

o) Er kündigt ihnen bestimmt den Krieg an:
Voi che in stil Tarantara sonante
 Gonfiate, con pericol di crepare
 E sempre dietro al numero anelante
 Giunger mai non sapete al singolare.

p) Hier ist das ergötzliche Sonett:
Non vuol, chi d'ogni gusto ogni hor mi priva:
 Ch' io porti di Tabaco un piccol vaso:
 E quando il piglio, stà ritrosa, e schiva,
 Quasi, prima, che a me gli dia nel naso.
Forsi, perch' egli hà in sè virtù espulsiva,
 S' hà con qualche argomento persuaso,
 Che possa andarmi all' imaginativa,
 E l' imagin di lei cancelli a caso.
Over: perche suol rasciugar la testa
 Teme, che non disecchi, ò che non muti
 Del pianto mio l'umida fonte, e mesta.
Ah nò. Che mentre provoca stranuti,
 Ed è questa mia vita à lei molesta,
 Le spiace avermi à dir, quel: *Dio t'aiuti.*

unter die Dichter trat [q]). Er war im J. 1615 im Neapolitanischen geboren, bildete sein Talent zuerst in Neapel, dann in Rom aus, fand als Mahler Bewunderer und Neider, und schien so wenig auch als Dichter glänzen zu können oder zu wollen, daß ihm seine Satyren, als sie in's Publicum kamen, von Vielen abgesprochen wurden [r]). Auf den Particularien seiner Lebensgeschichte liegt noch hier und da ein zweideutiges Dunkel. Verläumdet worden scheint er zu seyn. Seine Satyren erklären auch deutlich genug, warum er sich, besonders in einem Lande, wie Italien, Feinde in Menge machen und den feindseligsten Gerüchten aussetzen mußte, ohne seine Gegner durch etwas anders zu beleidigen, als durch die derbeste und bitterste Sprache der Wahrheit. Salvator Rosa war ein rechtlicher Mann. Seine Verläumder, die ihm nachsagten, daß er eine Zeitlang zu einer Banditenbande gehört habe, waren ohne Zweifel geneigter, als er, nach Banditen-Art zu verfahren. Aber er war leidenschaftlich, keck, und spöttisch, unzufrieden mit der Welt, und zu sehr zufrieden mit sich selbst. Er

q) Salvator Rosa's Leben ist öfter erzählt, am genauesten von Hrn. Prof. Fiorillo vor dessen Ausgabe der Satyre Rosa's über den Mißbrauch der Mahlerei. Auch der neuesten und elegantesten Ausgabe der Satire di Salvator Rosa, ristampate a speso di *G. Balcetti*, Londra, 1791, ist eine Lebensbeschreibung vorgedruckt.

r) Darauf bezieht sich ein Sonett, das er seinen Satyren beifügte. Er spielt darin mit seinem Vornahmen Salvator (Heiland), erkennt in seinen Gegnern manchen Pilatus und Judas, verbittet sich aber übrigens alle Vergleichung zwischen sich und dem Heilande der Welt, und erklärt nur, daß sein Pindus die Schädelstätte seiner Verläumder seyn werde.

Er haßte alles Unedle von Herzen; aber er war zu stolz und zu eigensinnig, als daß er seinem Unwillen nur auf die edelste Art hätte Luft machen sollen. Man liebte in Gesellschaften seinen Witz, aber schwerlich ihn selbst. Seine Satyren schrieb er in der zweiten Hälfte seines Lebens. Er starb im J. 1673.

Hätte Salvator Rosa die lachende und doch edle Satyre, die noch immer keinem Italiener hatte gelingen wollen, in die Litteratur seiner Nation eingeführt, so würde er in dieser Dichtungsart Epoche gemacht haben. Aber so hell sein Verstand und so munter sein Witz war, so wenig hatte er Talent zu der freien Ironie, deren nur ein kräftig liberaler Geist fähig ist. Auch er hielt, wie seine Vorgänger auf diesem Wege seit Ariost, sarkastische Strafpredigten in der Manier Juvenal's für satyrische Poesie. Wie jenem fehlte auch ihm ganz die philosophische Geistesfreiheit des Horaz. Er brachte die italienische Satyre in der Hauptsache nicht weiter. Aber er schwang die Geissel geschickter, als alle Nachfolger Ariost's. Seine unaffectirte und männliche Sprache unterscheidet ihn von den meisten seiner dichtenden Zeitgenossen nicht weniger rühmlich, als seine kräftige Verachtung der Sitten, des Geschmacks und der Denkart der Menschen, die um ihn her den Ton angaben und herrschten. Die drei ersten seiner Satyren haben den Mißbrauch der Musik, der Poesie, und der Mahlerei zum Inhalt. Den Verskünstlern seiner Zeit, die größten Theils Marinisten wären, sagt er in ihrer eignen Manier, daß sie am Himmel "das Saatkorn der Ewigkeit und einen Stall voll Sterne sehen, und die Sonne zu einem Scharfrichter machen, der mit seiner Strahlenaxt den

Schatten die Köpfe abschlägt" [s]). Auch die abgeschmackten Namen der litterarischen Akademien sind ihm ein Gespött [t]). Die Frechheit, mit der seine Zeitgenossen das Epithet der Göttlichkeit eben so freigebig einem Peter von Arezzo, als einem Ariost, zutheilten, schmerzte ihn, so sehr er selbst Italiener war [u]). In der vierten Satyre: **Der Krieg** sagt er wenig Neues. Anziehender und triftiger ist die fünfte und längste, der er den Titel **Babilonia** gab. In dieser erzählt er einen Theil seiner Lebensgeschichte, zählt sarkastisch die Gründe seiner Entfernung von Neapel auf und beschreibt seinen Aufenthalt in Rom, der Stadt, auf die sich der Titel der Satyre vorzüglich bezieht. Schwerlich kamen diese gallenbitteren Herzenserleichterungen, die nur zu viel Wahrheit enthalten zu haben scheinen, vor Rosa's Tode in allgemeinen Umlauf [x]).

Auch

s) Mentre lor serba il Ciel da Corpi sgombre
*Biada d'Eternità*, *Stalla di Stelle*,
E in pensarlo il pensier vien che s'adombre,
Fare il Sol divenir *Boia*, *che tagli*
*Colla scura de raggi il Collo all' ombre.*
Mà chi di tante Bestie da sonagli
Legger può le Pazzie, se i lor Libracci
Delle risa d'ognun sono i Bersagli.
*Satir. I.*

t) Quindi è, che i nomi lor sono gl' Oziosi,
Gl' Adormentati, i Rozzi, e gl' Umoristi:
Gl' Insensati, i Fantastici, e gl' Ombrosi:
Quindi è, che dove appena eran già visti.
Nell' Accademie i Lauri, e ne' Licei,
Insin gl' Osti oggidì ne son provisti.
*Sat. I.*

u) — Con esecrandi contraposti
Oggi il dar del *Divino* è cosa trita
Agli sporchi Aretini, agli Ariosti,

x) Z. B. die Stelle:
Mà quel che m' auge, e mi spaventa

Chi

Auch der letzten Satyre: Der Neid, fehlt es nicht an kräftigen Zügen. Aber man muß ein großer Freund von Strafpredigten seyn, um der herben Poesie des Salvator Rosa nicht bald müde zu werden. Eine psychologische Merkwürdigkeit ist, daß dieser Mann als Mahler ganz andern Ideen nachging und sich vorzüglich in einer kühnen Darstellung wilder Landschaften gefiel.

* * *

Die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wird von mehreren Litteratoren als die Zeit der Wiederherstellung des guten Geschmacks in der italienischen Poesie gepriesen. Mit besonderer Vorliebe nennen sie uns mehrere Dichter, die in dieser Periode das Ihrige beitrugen, den Styl der Marinisten aus der Mode zu bringen. Aber das größte Verdienst dieser viel empfohlenen Dichter ist doch nur eine natürlichere Darstellung und eine correctere Sprache. Um dieser Correctheit willen würdigte besonders die Akademie Della Crusca Manchen ihrer vorzüglichen Gunst, wenn

Chi ci vien uom da ben, si parte un tristo;
E spesso il tristo assai peggior diventa:
Ed Jo lo sò, che in questi lidi assisto;
Quanti colmi di Dio, pieni di Zelo,
E Zelo, e Dio di rinegarci hò visto.
Oh Babelle, ò Babel; non sempre il Cielo
Di bambagia compon sferze, e flagelli;
Nè sempre i dardi suoi tempre han di gelo.
Pensier forse sariano assai più belli
I costumi addrizzare, e non le strade,
Riformar l'ingordigia, e nò i capelli.

*Sat. V.*

wenn er sich in seinen Versen nur recht emsig der echt florentinischen Redensarten befliß und dadurch die Vervollkommnung des großen Wörterbuchs erleichterte; und wer die Ehre hatte, in diesem Wörterbuche citirt zu werden, galt in Italien von nun an für einen classischen Autor.

Einen großen Dichternamen erwarb sich der Arzt und Naturforscher Francesco Redi durch seine Dithyrambe: Bacchus in Toscana [y]). Wäre er aber nicht Leibarzt des Großherzogs, ein verdienstvoller Gelehrter, und ein eifriges Mitglied der Akademie Della Crusca gewesen, so hätte man seinen Dichterruhm wahrscheinlich mit weniger Enthusiasmus verkündigt. Die wirklich dithyrambische Darstellung war schon längst dem Angelo Poliziano [z]), und noch vor Kurzem selbst dem regellosen Marino in dem Idyll Ariadne bei allen Fehlern im Grunde besser gelungen. Das Gedicht des Redi ist eine poetische Kritik aller italienischen Weine. Diese Kritik ist eingefaßt in einen mythologischen Rahmen. Bacchus kommt durch Toscana, setzt sich mit seiner Ariadne an einem Hügel nicht weit von einem großherzoglichen Lustschlosse nieder, und hält da seiner Geliebten eine lange lyrische Rede über den Werth und die Eigenschaften der bekanntesten Weine Italiens. Die Wahrheit und Feinheit dieser Weinkritik hat vermuthlich auch den Effect des Gedichts in Italien nicht wenig befördert. Nachdem alle Weine die Musterung passirt und gelegentlich alle übrigen Geträn-

y) Die Ausgabe: Bacco in Toscana, di Francesco Redi, Venez. 1763, in 8, enthält auch eine Zugabe von hundert und funfzig zum Theil ganz artigen Gesundheiten (Brindisi) in Versen.

z) Vergl. im ersten Bande S. 281.

Getränke, besonders der Caffee und das Bier, kräftig verspottet sind, schließt Bacchus seine Rede mit der Erklärung, daß der Wein von Montepulciano der König aller Weine ist. Nun fangen die Bacchantinnen an zu tanzen; die Satyrn wälzen sich auf der Erde; und die Dithyrambe ist zu Ende. Von Verdienst der Erfindung kann also hier gar nicht die Rede seyn. Die Wahrheit und Feinheit der poetischen Charakteristik der italienischen Weine kann nur ein Weinkenner richtig würdigen. Musterhaft aber ist in diesem Gedichte die dithyrambische Versification und die kräftige Sprache [a]). Hier und da blickt aus dem Dichter auch der Arzt und Physiologe hervor, z. B. wenn er von Arterien und Muskeln spricht [b]). Die Mischung halb lateinischer und echt florentinischer Ausdrücke muß dem Style Redi's für die Italiener etwas Pikan-

a) Z. B.

Accusato
Tormentato,
Condannato,
Sia colui, che in pian di Lecore
Prim' osò piantar le Viti.
Infiniti
Capri, e Pecore
Si divorino quei tralci,
E gli stralci
Pioggia rea di ghiaccio asprissimo.
Ma lodato,
Celebrato,
Coronato
Sia l'Eroe, che nelle Vigne
Di Petraja, e di Castello
Piantò prima il moscadello.

b) Bacchus sagt z. B.

Sù, sù dunque, in questo sangue
Rinoviam *l'arterie e i muscoli.*

Pikantes geben, das der Ausländer weniger empfindet [c]). Redi starb im J. 1697.

Die meisten der vorzüglicheren Dichter dieser Zeit schlossen sich an den litterarischen Hofstaat der Königin Christina von Schweden, die ihrem Thron und dem protestantischen Glauben entsagt hatte und lieber als katholische Bellettristin in Rom verherrlicht und besungen, als in ihrem Vaterlande von redlichen Unterthanen verehrt und geliebt seyn wollte. Der Anstrich von Kenntniß des classischen Alterthums, den sich diese Königin erworben hatte, wirkte nützlich auf ihre italienischen Verehrer. Wer ihr als Dichter gefallen wollte, mußte etwas der antiken Poesie Aehnliches wenigstens affectiren. Auf diese Art scheint ihr Aufenthalt in Rom nicht wenig beigetragen zu haben, dem Reich der Marinisten ein Ende zu machen. Aber auch ihr Uebergang von der protestantischen Kirche zur katholischen wirkte auf die italienische Poesie. Bis auf die Epoche der Reformation in Deutschland waren geistliche Gedichte auf's höchste ein Anhang zu den Werken der Dichter von einiger Bedeutung gewesen. Auch noch im ersten Jahrhundert nach der Reformation hielten es die Italiener in der poetischen Welt für rathsamer, von den kirchlichen Angelegenheiten wenig Notiz zu nehmen. Wer, wie Chiabrera, ein Paar versificirte Schimpfreden gegen Luther und die Protestanten ausgestoßen hatte, glaubte des Guten dieser Art

c) Z. B. schon in der folgenden Zeile, Prepariam vetri *majusculi* etc. — Bacchus nennt seine Ariadne ein Mal: *Arriannuccia leggiadribelluccia*. Solche Ausdrücke machten den Sprachdilettanten eine Herzensfreude. Man hat auch das ganze Gedicht mit grammaticalischen Erläuterungen versehen.

Art genug gethan zu haben. Aber das kirchliche Beispiel, das Christina von Schweden gab, schien auch einer poetischen Verherrlichung werth zu seyn. Es war eine gar zu merkwürdige Begebenheit, die Tochter Gustav Adolf's, der für die Sache der Protestanten, wenn gleich nicht allein für diese, eine Armee nach Deutschland geführt hatte und als Sieger gefallen war, in den Schooß der Mutterkirche zurückkehren zu sehen. Daß Christina ihrem Thron entsagt hatte, weil ihr die Regierungsgeschäfte nur Verdruß und lange Weile machten, durfte man in Italien nicht wissen. Für ein Wunder der göttlichen Gnade mußte man diese Begebenheit halten und die katholisch gewordene Christina selbst, so ein frivoles Geschöpf sie übrigens war, fast als eine neue Heilige verehren. Durch diesen Nimbus wurde der Schimmer von Gelehrsamkeit, der die erlauchte Proselytin in Rom umgab, in den Augen der Freunde der Kunst und Wissenschaft zur Engelglorie erhöht. Zu der Akademie zu gehören, die sie stiftete, wurde die beneidenswertheste Ehre. Die kleinen Ehrengeschenke, die sie von ihrem geretteten Einkommen noch immer austheilen konnte, kamen auch in Betracht. So wurde die gewesene Königin des schwedischen Reichs zur Königin einer Gesellschaft von italienischen Dichtern und Reimern, die sich zu ihrem Lobe nicht satt singen konnten. Und alle diese Dichter und Reimer hielten es für ihre Pflicht, die christlich katholischen Gesinnungen, die ihre Patronin, wie sie meinten, durch die glorreichste That bewiesen hatte, auch ihren Versen einzuverleiben.

Am bestimmtesten trennte noch die geistliche Poesie von der weltlichen Francesco Graf von Lemene aus Lodi, ein wohlhabender Güterbesitzer, der

der Königin Christina wenigstens nicht in der Absicht, von ihr befördert zu werden, poetisch den Hof machte[d]. Die Oden, in denen er dieser Königin (la sacra maestà di Suezia) und dem König Jakob II. von England huldigte, fielen bei allem Wörterpompe trivial genug aus. Eifriger Katholicismus herrscht in ihnen statt dichterischer Begeisterung[e]). Aber seine übrigen Gedichte, außer denen, die ausdrücklich geistliche heißen, gehören zu den leichtesten und gefälligsten in ihrer Art, besonders seine Schäferspiele und Cantaten, wie er sie nannte, d. h. idyllenartige und andre Monologen, die er besonders für den Gesang bestimmte[f]). Der Operngeist spricht aus allen diesen Gedichten; wenig Gedanken, die nicht Jedermann haben könnte; aber ein natürlicher Empfindungston in lieb-

d) Der erste Band der Poesie diverse del Sgr. Francesco de Lemene (Milano e Parma, 1726, 2 Voll. in 8vo) enthält die weltlichen, der zweite nichts als geistliche Verse, poesie sacre genannt.

e) Z. B. in der Strophe:

Ma dove volgo i carmi? A cui ragiono?
 A Te, ch' orni la chioma,
 Invitto Costantin, di lauro augusto?
 No, benche già nel secolo vetusto
 Dar ti vedesse Roma
 Guerrier di Christo, a la sua Fede il Trono.
 GIACOMO, hor parlo a Te Figlio del Tuono:
 Figlio del Tuon, se Folgore Tu sei,
 Ch' abbatte de gli error l'empia Babelle.
 Goda sovra le stelle
 L'immortal Costantino i suoi trofei.
 Ma da le stelle intanto a Te tramande
 Il titol di Pietoso, e quel di Grande.

f) Raccolta di *cantate a voce solo* ist ihr Titel in den Werken des Lemene.

lieblichen Versen g). Als geistlicher Dichter wollte sich der Graf von Lemene besonders hervorthun. Er brachte also die gesammte Theologie nach dem katholischen Bekenntniß in Sonette und Hymnen, die er in sieben Tractate (trattati) eintheilte. Dieser Sammlung gab er ohne Bedenken den Titel: Gott (Dio), und widmete sie dem Vicegott (Vicedio) Innocenz XI. Geistliche Singspiele fügte er als Zugabe bei. Er starb, siebzig Jahr alt, im J. 1704.

Der zweite Pindar seiner Nation nach Chiabrera wollte Alessandro Guidi werden. Er war im J. 1650 zu Pavia geboren. Die Königin Christina schenkte ihm ihre vorzüglichste Gewogenheit. Sie zog ihn nicht nur an ihren Hof zu Rom, wo er förmlich in ihre Dienste trat; sie arbeitete auch gemeinschaftlich mit ihm an einigen Gedichten. Ein Schäferspiel Endymion mußte Guidi auf Befehl seiner Königin nach ihrem Plane verfassen, und sie selbst fügte mehrere

g) Z. B. in einer Art von Canzonette aus einer Cantate:
La bella Sirenetta,
 Che l'alma mi rapì,
 E furbetta furbetta,
 Ma mi piace così.
Scioglie voce homicida,
 Move sguardo pietoso,
 E con labbro vezzoso
 O ride, o par che rida.
Dispensa, se canta,
 Tormento, piacere,
 Ti lega, t'incanta,
 Ma fa bel vedere.
 E se ben, ch' ella offende, e che diletta,
 Qual' hor si vagamente il labbro aprì.
 E furbetta furbetta,
 Ma mi piace così.

rere Verse hinzu, die sich noch jetzt von den übrigen durch kleine Striche unterscheiden, in die man sie eingeklammert hat, damit sie nicht verkannt würden. Berühmter, als dieser Endymion, sind Guidi's Oden geblieben [h]); und wenn eine feierlich correcte Sprache und eine nicht immer mislungene Nachahmung pindarischer Wendungen und Bilder hinreichte, einen Dichter zu einem neuen Pindar zu machen, stände Guidi auf dem Platze, auf den ihn die Litteratoren seiner Nation gern stellen möchten. Große Gedanken, die das Innerste des Geistes ergreifen und das Gefühl eines höheren Daseyns wecken, kommen in dieser Odenpoesie nicht vor; auch keine kühneren Spiele der Phantasie, als die dem Nachahmungsgeiste möglich sind. Aber von katholischer Rechtgläubigkeit sind die Oden Guidi's durchdrungen [i]). Die beschreibenden Stellen sind das Beste in ihnen, wenn gleich auch da die

h) In den Poesie d'Alessandro Guidi, Verona, 1726, in 8vo, findet man alle diese Gedichte beisammen.

i) In der ersten Ode, die an den Pabst Clemens XI. gerichtet ist, heißt es z. B.

Così poc' anzi all' immortal *Cristina*
Feste del gran presagio illustre dono,
Che qualunque io mi sia, cantai sul Tebro,
E Roma allor da tutti i sette Colli
Alzò sua speme, e rallegrò gli affanni
Degli antichi suoi danni,
Ed il gran dì delle future cose
In mente si ripose:
La santa allor Religion converse
Ambo le luci in Cielo
Di lieto pianto asperse;
E, se non mente il vero,
Una candida luce i Templi cinse,
E un bel raggio si spinse
Entro il sacro di Piero ampio soggiorno,
E andò lambendo il sommo Altare intorno.

die Pindarismen zuweilen ein wenig grell gegen ihr griechisches Vorbild abstechen [k]). Ein großes Geschäft machte sich Guidi noch aus der geistlichen Arbeit, die lateinischen Homilien des Pabsts Clemens XI. in italienische Verse zu übersetzen. Der Verdruß, den er über einen gefährlichen Druckfehler empfand, der sich in diese Uebersetzung eingeschlichen hatte, soll seinen Tod beschleunigt haben. Er starb im J. 1712.

Noch reicher, nicht an Ideen voll poetischer Kraft, aber an wohllautenden und nicht verwerflichen Versen war Benedetto Menzini von Florenz, ein immer fleißiger Dichter. Das Glück hatte ihn wenig begünstigt. Er war von geringer Abkunft und strebte vergebens nach Beförderung, bis sich die Königin von Schweden seiner annahm und ihn ihrer Akademie beigesellte. Als diese Gönnerin der italienischen Poesie im

k) Zur Probe kann ein Theil einer Strophe (denn diese Strophen sind lang) aus derselben Ode dienen:
Regna CLEMENTE, e vive Roma ancora,
Roma, sotto il cui piè poc' anzi il tuono,
E il turbine faceano aspra dimora.
Tratti dall' ira in guerra
Procellosi vapori alzar le fronti
Dal centro della terra,
E scosse il fianco de' Latini monti,
Ondeggiar si vedean le Reggie, e i Tempj;
E le gran moli antiche
Temean gli ultimi scempj.
Stava pensoso il Tebro
Paventando smarrir l'usato corso,
Nè sperando soccorso
Già si credea costretto
Per voragini cieche, e strade ignote
Gire al mar senza nome, e senza lido.
L'Aquila del' Tarpeo, che alle remote
Nubi sovente trionfando corse.

im Jahr 1689 starb, wußte Menzini wieder nicht, wovon er leben sollte. Zuletzt gab ihm der Pabst Innocenz IX. ein Canonicat. Er erfreute sich dessen aber nicht lange; denn er starb bald darauf, im J. 1708. Fast in allen Dichtungsarten, außer im Drama, hat er sich versucht. Vor den Auswüchsen der marinistischen Poesie hüthete er sich sorgfältig. Er affectirte nicht, und die Sprache stand ihm zu Gebot. Aber sein poetischer Gesichtskreis war sehr beschränkt. Seine passive Vernünftigkeit ist so ermüdend wie seine monotone Eleganz. Gern erwähnt er selbst seines Dichterberufs und des Muths, den ihm seine Freunde zusprachen [l]). Mehr, als seine Lieder und Canzonen scheint seine Poetik in Versen gefallen zu haben. Er mißt in diesem Lehrgedichte das poetische Verdienst ungefähr nach dem Maßstabe seines eignen Talents, aber doch ohne es selbst zu wissen. Vor allen poetischen Tugenden rühmt er den Kunstfleiß [m]). Tasso verhält sich,

l) Eine Canzone fängt an:
Diasi lode al mio Redi; egli promise,
Che un giorno avrei corona,
Se all' Argivo Elicona
Il piè volgea, dove a me 'l cielo arrise.
Nel tempio del mio cuor sacrai suo detto,
Che sembreria sciocchezza
Di ciò, che più si apprezza,
Non averne quaggiù fervido il petto:
Jo prestai fede al vero,
Poi mio i al gran sentiero.

m) Er nennt den Kunstfleiß geradezu die Kunst.
Or vedi, come *l'Arte* è, che disserra
Le dubbie strade: e come dal profondo
Pelago uscendo, il porto al fin si afferra.
Apollo oricrinito, Apollo il biondo,
Se dir bastasse, ogni poeta il dice,
E nel suo dir pargli toccare il fondo.

Ob

sich, nach Menzini's Kritik, zu Ariost, wie Virgil zu Homer; und Ariost und Homer haben den Fehler mit einander gemein, daß sie durch einen zu niedrigen Styl gegen die epische Grandezza sündigen [n]). Eine poetische Beschreibung des Paradieses (Paradiso terrestre) ist nicht das schlechteste unter Menzini's Gedichten. Hoch erhoben werden von einigen Litteratoren seine Satyren [o]). Fast scheint ihm diese Art von Poesie die natürlichste gewesen zu seyn, so wenig Satyre er auch in seine übrigen Gedichte hat einfließen lassen; denn er zeigt da eine Kraft und Keckheit, die man an seinen übrigen Versen vermißt. Aber man findet auch bald, daß diese Kraft und Keckheit nicht rein poetisch ist. Er tauchte, wie er selbst sagt, seine Feder in Galle, weil es ihm mit seinen dichterischen Bemühungen andrer Art nicht nach Wunsche ging [p]). Wer an Invectiven und dunkeln Anspielun-

Oh di senno e di cuor turba infelice!
Ogni raggio, che a Febo il crin circonda
Aspra fassi per voi folgore ultrice.
Pur, se ti piace di solcar quest' onda,
Osserva meco, se le sirti e i flutti
Schiviam per *Arte*, a' desir tuoi seconda.

n) Ancor che *l'umil* stilo
All *epica grandezza* faccia oltraggio.

o) In die mir bekannte Sammlung der Rime di Benedetto Menzini, Firenze, 1731, in vier Octavbänden, sind die *Satire* nicht mit aufgenommen; aber sie sind dem vierten Bande als eine Zugabe hinter dem Register angehängt, vermuthlich ohne Wissen der Censur.

p) Die dritte Satyre fängt an:
Anch' io volea cantar d'assalti, e d'armi,
E dando a divorar carne d'eroi,
Del ventoso polmon far tromba a' carmi.
Ma per me, Apollo, son seccati i tuoi

Ruscel-

lungen, und an den sprüchwörtlichen Florentinismen, die diesen Satyren die pikanteste Natürlichkeit geben sollen, kein Wohlgefallen findet, wird sich nicht leicht durch alle hindurch arbeiten.

Gewissenhafter enthielt sich Vincenzo da Filicaja aller Poesie, die auch nur den Schein des Anstößigen hatte. Sein durchaus ernsthafter Charakter schränkte sein Dichtertalent sogar fast ausschließlich auf moralische und religiöse Ideen ein. Diese Beschränkung war nicht affectirt. Als Mensch stand kein italienischer Dichter dieser Zeit in allgemeinerer Achtung, als Filicaja. Er bekleidete zu Florenz, wo er im J. 1642 geboren war, mehrere öffentliche Aemter; und die Armen und Hülfsbedürftigen ehrten ihn als ihren Schutzgeist. Mit seinen Versen that er geheim. Aber zwei Zeitgedichte von ihm, eine Trauer-Ode auf die Belagerung von Wien, und eine Triumph-Ode nach dem Entsatze dieser Stadt machten ihn so berühmt, daß er seit dieser Zeit zu den ersten Dichtern der Nation gezählt wurde. Die Königin von Schweden schrieb in den schmeichelhaftesten Ausdrücken an ihn. Filicaja besang nun auch sie in einer Ode, in der er von ihr wie von einem übermenschlichen Wesen spricht [q]).

Er

Ruscelli ameni, e dopo alla gran cena
Da bever non avranno gli auvoltoi.
Pur tenterò con satiresca avena,
Mentr' io bagno nel fiele il labro secco,
Far sentire una zolfa orrenda, e piena.
Dunque a Curculion, testa di becco,
Apprestate o schiavacci al ponte a mare
In luogo della toga un vil giusecco.

q) Man höre ihn:
*Costei* chi è, che a se fa guerra, e veste

I pro-

Er lebte bis zum J. 1707. Alle seine Gedichte haben eine gewisse classische Würde. Das Studium der Alten und der Italiener des sechzehnten Jahrhunderts hatte auf keinen seiner Zeitgenossen bestimmter gewirkt, als auf ihn. Wie vertraut er mit der alten Litteratur war, beweisen besonders seine lateinischen Gedichte [r]). Nur etwas Neues vermochte er nicht zu leisten. Seine Oden und Sonette gehören indessen zu den besten in der ernsthaften Art [s]). Nur zuweilen wird seine

I proprj affetti,, e fa dubbiar, se cosa
Sia terrena, o celeste?
*Costei* di se gentil nemica, e amante,
Che 'l Tron ripudia, e col gran Dio si sposa?
*Costei*, che al Mondo, al cieco Mondo errante
Mostra del Ciel i veri
Spinosi ardui sentieri?
Qual sarà penna, che di là dall' Alpe
Oltre ad Abila, e Calpe
La porti a volo? e qual di lei fia degna
Sfera che poi sostegna
Il glorioso fortunato incarco,
Onde or la Terra, e'l Ciel dappoi fia carco?

r) Sie stehen in der neuen Ausgabe der Opere di Filicaja, Venez. 1781; zwei Octavbändchen.

s) Hier ist die erste Strophe der berühmten Ode auf den Entsatz von Wien.

Le corde d'oro elette
Su su, Musa, percuoti, e al trionfante
Gran Dio delle vendette
Compon d'Inni festosi aurea ghirlanda.
Chi è, chi è che a lui di contrastar si vante,
A lui, che in guerra manda
Tuoni, e tremuoti, e turbini, e saette?
Ei fu, che 'l Tracio stuolo
Ruppe, atterrò, disperse; e il rimirarlo,
Struggerlo, e dissiparlo,
E farne polve, e pareggiarlo al suolo.

seine Poesie, wenn er von Gott und der Königin Christina fast mit gleichem Andachtsenthusiasmus spricht, unleidlich [t]).

Zu den correcten Dichtern aus dieser Periode gehört noch Alessandro Marchetti von Pistoja, ein Mann von vielen Kenntnissen. Er übersetzte den Lucrez in italienische Verse [u]). Die Gedichte des Filippo Leers von Rom, vermuthlich von niederländischer Abstammung, haben ähnliche Verdienste. Auch Carlo Maria Maggi, Rathssecretär und Professor der griechischen Litteratur in seiner Vaterstadt Mailand, machte sich durch mancherlei nicht verwerfliche Gedichte bekannt. Im mailändischen Dialekt schrieb er ein Lustspiel.

Der letzte dieser Dichter, deren Werke in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts eine Art von elegantem Cyklus bildeten, ist Giovanbattista Zappi von Imola. Er brachte den größten Theil seines Lebens als Advocat in Rom zu. Auch seine Frau, eine Tochter des Mahlers Maratti, machte artige Verse. Unter seinen eignen zeichnen sich besonders die leichten Canzonetten und einige Madrigale aus. Er starb im J. 1719.

* * *

Die

Tu un punto, un punto solo.
Chè ei può tutto: e Città scinta di mura
E' chi fede ha in se stesso, e Dio non cura.

t) Z. B. wenn er singt,
Tutto in Dio m' immergo,
Sì m' insegnò Costei, Costei, ch' è vera
Reina, e senza regno impera.

u) Seine Sonette und Canzonen hat sein Sohn Francesco der Vita d'Alessandro Marchetti (Venez. 1755, in 4to) beigefügt.

Die dramatische Poesie kränkelte indessen kümmerlich fort.

Den letzten Versuch, den Italienern Trauerspiele in der Manier des lateinischen Tragikers Seneca aufzudringen, machte der Jurist Vincenzo Gravina. Mit dem Ruhme dieses Professors des bürgerlichen und canonischen Rechts, der bis zum J. 1718 lebte, würde es übel bestellt seyn, wenn seine juristischen Werke nicht mehr werth wären, als seine Verse. Abgerechnet eine gewisse philologische Haltung des Styls, sind seine fünf Trauerspiele Palamedes, Andromeda, Appius Claudius, Papinian, und Servius Tullius [x]) so steif und trocken, daß man sie nur unter dem Titel Juristische Nebenstunden als etwas Besonderes in der Litteratur anführen sollte. In dem Papinian machen die Furien den Chor [y]).

Talent

x) Auf dem Titel dieser *Tragedie* (Venez. 1740, in 8vo) ist hinter *Vincenzo Gravina* auch nicht vergessen hinzuzusetzen *Giurisconsulto*; und dieses Giurisconsulto ist noch besonders bei jedem Stücke wiederhohlt, als ob es juristische Trauerspiele seyn sollten.

y) Da sprechen die Furien in juristischem Pathos:
Della caligine figlie pestifere
Noi siam le Furie, sorte dal Tartaro,
Per l'empio cerebro di rabbia incendere
A chi la nascita, e la potenzia
Trae da Settimio, invitto Cesare;
Ch' a doppia sobole lascio l'Imperio.
Ma 'l primogenito voluto à spargere
Di Geta candido il sangue innossio,
Tutto per traere a se 'l dominio.
E con commettere tal scelleraggine
Credea lo stolido più lieto vivere.

 Per-

Talent zur dramatischen Poesie hatte unverkennbar Pier Jacopo Martello, Professor der schönen Litteratur und Rathssecretär in seiner Vaterstadt Bologna, wo er im J. 1727 starb. Aber er gerieth sogleich beim Auslaufe auf einen neuen Irrweg. Zum ersten Male zeigt sich in seinen Schauspielen, deren eine ansehnliche Menge sind [z]), der Andrang der französischen Litteratur gegen die italienische. Martello, der zur tragischen Darstellung noch ungleich mehr Beruf, als zur komischen, fühlte, glaubte, dem italienischen Trauerspiele nicht besser aufhelfen zu können, als durch schulgerechte Nachahmung der Manier des Corneille und Racine, deren Ruhm sich zu seiner Zeit durch ganz Europa zu verbreiten anfing. Sein blinder Nachahmungseifer ging so weit, daß er sogar die im Italienischen unerträglichen Alexandriner mit Reimen, die seitdem auch, ihm zu Ehren, bei den Italienern Martellianer hießen, zur Versart seiner Trauerspiele wählte. Hätte er seine Muster mit mehr Ueberlegung nachzuahmen verstanden, so würde er leicht bessere Trauerspiele zu Stande gebracht haben, als man bis dahin im Italienischen hatte [a]). Mit den Lustspielen, die er eben so versificirte, machte er eben so wenig Epoche.

Statt

Perchè discendere credono gli uomini
La sorte prospera dalla potenzia.

z) Auf das Teatro Italiano di Pier Jacopo Martello, Rom, 1715, in zwei großen Octavbänden, folgten noch drei Bände: Seguito del Teatro &c. Auch Rime und Prose von ihm sind zu haben, in denen sich unter andern ein langes Gedicht auf die Augen Jesu befindet.

a) Italienische Alexandriner machen einen seltsamen Eindruck, wenn man sich kurz zuvor mit Dichtern des sechzehn-

Statt regelmäßiger Lustspiele wurden jetzt in Italien die unregelmäßigsten nach spanischen Originalen aufgeführt. Nur die Oper schien immer mehr bestimmt, das Nationalschauspiel der Italiener werden zu sollen. Die Reform der Oper durch Apostolo Zeno war deßwegen eine um so merkwürdigere Begebenheit für die italienische Poesie, weil dieser Mann gerade zur rechten Zeit kam.

---

## Apostolo Zeno.

Nach einer langen Zwischenzeit, in der die besseren Dichter der Italiener die Poesie nur innerhalb ihrer alten Grenzen nothdürftig behaupteten, empfand Apo-

zehnten Jahrhunderts beschäftigt hat. Indessen wußte Martello sie ganz gut zu verarbeiten. Hier ist eine Stelle aus der ersten Scene der Perselide.

*Rustano.*

Signor, vedi a' tuoi piedi il tuo fedel Rustano,
Che t'annuncia vicino l'arrivo del Sultano.

*Mustafa.*

Su dunque ogni dimora, Campioni miei; si rompa;
L'apparato di guerra oggi si cangi in pompa:
Vadasi al genitore, ed il paterno ciglio
Goda de' suoi trionfi ne' trionfi d'un figlio.
Ma per qual via s'avanza?

*Rustano.*

Credo, Signor, per quella
Che i marmorei sepolchri de' Persi Rè fan bella.
Ma Zeanghir?

*Mustafa.*

Visire, il buon germano è altrove
Presso a goder gli effetti di nostre, e di sue prove:
E gli è in Tauris.

Apostolo Zeno, ein Venezianer von griechischer Abkunft (denn seine Eltern waren Flüchtlinge von der Insel Candia) das dringende Bedürfniß einer Veredelung der Opernpoesie, und den Beruf, unter vielen andern Geschäften auch dieses zu übernehmen. Er war im J. 1669 geboren. Bei der ersten Entwickelung seiner Talente schien er nicht zum Dichter bestimmt zu seyn, wenn er gleich Verse machen konnte. Das Studium der Geschichte, der alten und der neueren, beschäftigte ihn vorzüglich. Aber eben dieses Studium veranlaßte ihn zur Reform der italienischen Oper. Die Trauerspieldichter hatten von jeher den Stoff zu ihren Erfindungen mit dem meisten Glück aus der Geschichte genommen. Dieselbe Richtung glaubte Apostolo Zeno der Oper geben zu müssen, wenn sie mehr werden sollte, als sie seit Rinuccini gewesen war, das heißt, mehr, als ein dramatisirter Gesang ohne dramatisches Interesse. Den mythologischen Stoff wollte er deßwegen nicht verbannen, nur nicht sich auf ihn beschränken. Aehnliche Versuche hatten schon Graf Testi und Andre gemacht; aber sie waren zu schwach gewesen, einen bestimmten Ton anzugeben. Zeno's Opern wurden von den Musikern und dem Publicum mit solcher Gunst aufgenommen, daß der Kaiser Carl VI. den berühmten Candioten an seinen Hof berief und ihm die zwei heterogenen Aemter eines kaiserlichen Historiographen und eines Theaterdichters übertrug. Zeno diente dem kaiserlichen Hofe in Prose und in Versen, so gut er konnte, bis in sein achtzigstes Lebensjahr. Er starb im J. 1750, als ihn Metastasio, sein Nachfolger in der Opernpoesie, schon verdunkelt hatte. Außer mancherlei Schriften, die seine Belesenheit und seinen Fleiß beweisen, hat er nicht weniger

niger als sechzig dramatische Werke und fast alle für die Musik geliefert [b]).

Werke der höheren Begeisterung und des Genies, das die Natur in ihrem Innersten ergreift und in hinreissender Darstellung wiederhohlt, sind die Opern des Apostolo Zeno nicht. Aber unter den Gedichten vom zweiten Range gehören sie zu den vorzüglichsten in ihrer Art. Apostolo Zeno hatte dichterisches Gefühl und gesunden Verstand. Er war ein glücklicher Versificator; aber er suchte das Wesen der Poesie nicht in schöner Versification. Seine Phantasie hob ihn nicht hoch; aber sie führte ihn auch nicht irre. Er verstand sich selbst, ging seinen Dichterschritt mit männlichem Ernste, affectirte keine Originalität, und schmiegte sich noch weniger als Nachahmer in fremde Formen. So gelang es ihm, seinen Opern eine Kraft zu geben, die sie auch ohne Begleitung der Musik nicht verläugnen. Auch wo man sie nicht bewundert, lieset man sie doch gern, übersieht die matten Stellen, und freut sich der kräftigen und wahren, an denen sie leicht so reich seyn mögen, als alle ernsthaften Theaterstücke der Italiener vor Apostolo Zeno an ähnlichen Stellen arm sind. Für das Ernsthafte allein hatte Zeno dramatisches Darstellungstalent. Seine komischen Opern sind erzwungen. Eine unter ihnen, der Don Quixote [c]), verdankt alles komische Interesse, das ihr nicht abgesprochen werden kann, dem spani-

b) Die vorzüglichsten sind gesammelt in den Poesie drammatiche di Apostolo Zeno, Venez. 1744, in 10 Octavbänden.

c) Don *Chisciotte*, in den Opp. Tom. IX.

spanischen Roman, aus dem sie in der Hauptsache entlehnt ist. Aber die tragischen Opern Zeno's sind die ersten wahren Tragödien der Italiener. Der musicalischen Composition kommen sie nicht gefällig genug entgegen. Besonders sind die Recitative für den musicalischen Vortrag zu lang. Aber diese Recitative haben den wahren Ton des feierlichen und doch natürlichen Dialogs, den die älteren italienischen Tragiker im Styl des Seneca durch prunkende Phrasen und langgedehnte Perioden ersetzen wollten [d]). Um die Schönheit des dramatischen Plans gab sich Zeno zu wenig Mühe, wenn wir seine Stücke als Trauerspiele rich-

d) Wie natürlich und anspruchlos ist z. B. in der Oper Iphigenie die Stelle, wo Agamemnon seiner Gattin die Bestimmung ihrer Tochter verbergen will:

*Clitennestra.*

Con che intrepida fronte
Viene il crudel!

*Agamennone.*

La Figlia
S'attende al Tempio. A Clitennestra piace
Non ubbidir. Sprezza il comando, e il Nume.

*Clit.*

Fuor della figlia altro mancava all' ara?

*Ag.*

Nulla: le vesti, le ghirlande, i fochi. . . .

*Clit.*

Di vittima non parli?

*Ag.*

E le giovenche apparecchiate ancora,
Che da vergine man svenar si denno.

*Clit.*

E le giovenche ancor?

*Ag.*

Si. [Qual richiesta!]

richten. Aber mit dem Plan einer Oper es genauer zu nehmen, schien ihm vielleicht nicht einmal der Mühe werth, weil das Publicum, für das er schrieb, doch wenig darauf geachtet haben würde. Denn zum Wesen der Oper schien damals schon theatralischer Pomp und Lärm so nothwendig als gute Musik zu gehören, und die Zuschauer waren mit Sehen und Hören so überflüssig beschäftigt, daß ihnen höchstens etwa so viel Freiheit des Geistes übrig blieb, als nöthig war, den poetischen Werth einzelner Scenen und das gehaltene Interesse des Ganzen zu schätzen.

Wie viel Zeno's Opern den Musikern noch zu wünschen übrig ließen, muß der Geschichtschreiber der Musik erzählen. Seinen Arien merkt man den Mangel der rhythmischen Ründung, die schon eine halbe Musik seyn soll, noch öfter an, als den Recitativen. Zuweilen gelang es ihm aber doch, den schönsten Sylbentact mit kräftigen und bestimmten Worten so zu vereinigen, wie es der Geist der Opernarie verlangt. Den Sturm der Leidenschaft verstand er dann mit eben der Wahrheit zu mahlen [e]), als Rührung und Zärtlichkeit [f]). Fast nie opferte er die Wahrheit der Empfin-

e) Z. B. in der Cantate Siſſara singt dieser Feldherr:
Torri eccelsi a terra andranno;
Sorgeranno
Monti d' osse e di ruine,
E squarciate,
Lacerate
Seno e crine,
Ebrea madre piangerà.

f) Z. B. in der Iphigenie singt diese beim Abschiede von ihrer Mutter:
Madre diletta, abbracciami.

pfindung einem schimmernden oder sententiösen Gedanken auf; aber er wußte auch einen interessanten Gedanken, in wenigen Worten ausgedrückt, zu einem sehr bestimmten Empfindungsgemälde zu machen [g]). Eben so ergriff er zuweilen in einer glücklichen Antithese die Natur, ohne mit ihr zu spielen [h]). Er scheint auch der erste Operndichter gewesen zu seyn, der Empfindungen durch ein Gleichniß in Arien mahlte [i]).

---

Nach

Piu ti non rivedrò.
Perdona al genitore,
Conserva mi il tuo amore.
Consolati; non piangere;
E in pace io morirò.

g) Z. B. wenn Iphigenie singt:
Verace o menzognera,
Ti credo, o lusinghiera
Mia speranza,
Il raggio tuo sereno,
Se non remedia al duolo,
Sarà conforto almeno
Alla costanza.

h) In der Oper Griselde singt diese, als sie eine ländliche und vaterländische Gegend wiedersieht:
Care selve, a voi ritorno,
Sventurata pastorella.
Quello é pure il patrio monte;
Questa é pur l'amica fonte;
E sol io non son pur quella.

i) Z. B. in der Arie im Don Quixote:
Se il Sol non feconda
Col raggio sereno
L'umor, che ha nel seno
La bella conchiglia,
Confuso coll' onda
Perduto sen va.

Ma

Nach Apostolo Zeno kann kein italienischer Dichter aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zunächst auf eine so ehrenvolle Erwähnung Anspruch machen, als Niccolò Fortinguerra, geboren zu Rom im J. 1674. Hätte er mit seiner Poesie Epoche gemacht, so würde ihn der Geschichtschreiber der Litteratur über alle Dichter dieses Zeitalters stellen müssen. Aber rühmlich genug war es auch, ohne der Poesie eine neue Richtung zu geben, die verwandten Manieren Ariost's, Berni's, und Tassoni's durch die glücklichste Nachahmung in einer einzigen Manier voll Witz, Verstand und praktischem Sinn musterhaft zu wiederhohlen.

Fortinguerra's Talente drängten sich so wenig vor, daß es ihm, als er schon längst ein gebildeter Mann war, noch immer nicht einfiel, mit Ariost zu wetteifern. Er lebte in litterarischer Muße, um eigne Autorschaft unbekümmert. Oft unterhielt er sich, wie er selbst erzählt [k]), mit seinen Freunden über die Dichter seiner Nation. Eines Abends, als von Ariost mit enthusiastischer Bewunderung gesprochen wurde, stimmte Fortinguerra gern mit ein. Aber so ganz unnachahmlich, wie seine Freunde meinten, sei denn doch, behauptete er, Ariost immer noch nicht. Im fröhlichen Gefühle seiner Kraft machte er sich verbindlich, einen

Ma quando ferisce
Lo scoglio tenace
Dov' ella sen giace,
Passando il calore
Per fine all' umore,
Poi gemma si fa.

k) In einem Briefe an einen Freund. Er steht vor der artigen Ausgabe des Ricciardetto, Lond. 1767, in 3 Octavbändchen.

einen epischen Gesang in Ariost's Manier, der wenigstens unterhaltend für seine Freunde seyn sollte, noch in derselben Nacht zu Stande zu bringen. Ob er nicht längst, wenn auch nur in halbem Scherze, an ein solches Unternehmen gedacht hatte, sagt er nicht. Wahrscheinlich lag schon der Plan zu einem solchen Gedichte wenigstens zum Theil in seinem Kopfe fertig. Er hielt Wort. Der erste Gesang seines Richardett's (Ricciardetto) wurde in derselben Nacht angefangen und geendigt. Er las ihn seinen Freunden vor. Ihr lauter Beifall war ihm Belohnung genug. Auf ihr beständiges Verlangen setzte er in guten Stunden das angefangene Werk fort. So wuchs es zu einem Gedichte von dreissig Gesängen an. Der Ruhm dieses Gedichts verbreitete sich bald. Aber unter keiner Bedingung wollte Fortinguerra erlauben, daß es vor seinem Tode gedruckt würde. Er ließ den Verfasser Carteromaco (nach der griechischen Uebersetzung des Namens Fortinguerra) heißen; und diesen Namen behielt er auf dem Titel seines Werks auch nach seinem Tode. Er starb im J. 1735.

Die einzige Ursache, warum Fortinguerra so zurückhaltend mit seinem Werke that, war wohl seine Bescheidenheit nicht. Er zog den Frieden, in dem er lebte, den Verdrießlichkeiten vor, auf die er gefaßt seyn mußte, sobald er mit der Geistlichkeit in öffentliche Fehde trat. Denn der Spott über die Entweihung des Christenthums durch den verdorbenen Clerus ist das kräftigste Salz seines Richardett oder Ricciardetto. Den Namen gab er diesem Gedichte nach einem neuen Paladin Carl's des Großen. Die Erfindung scheint größten Theils von ihm selbst zu seyn, wenn er gleich, wie Ariost den falschen Turpin, einen Meister Garbolin seinen glaubwürdigen Gewährsmann

mann nennt. An symmetrischer Einheit des Plans war ihm auch eben so wenig, als seinem poetischen Lehrer Ariost, gelegen. Mit der wirklichen Geschichte, so weit sie seinen Plan berührte, spielt er so übermüthig, daß er seinen Richardett nach dem Tode Carl's des Großen den Kaiserthron besteigen läßt. Situationen zu mahlen, war ihm die Hauptsache. Die Fäden der Erzählung reißt er nach Lust und Laune ab und knüpft sie eben so willkürlich wieder an. Die ganze Composition ist Nachahmung der ariostischen. Auch der Ausführung liegt Ariost's Manier in den meisten Zügen unverkennbar zum Grunde. Aber die Farbe des Komischen trug er viel stärker auf. Dadurch näherte er sich der Schule Berni's und Tassoni's, und übertraf sie. So voll satyrischer Feinheit und Kraft, als der Richardett, ist weder Berni's verliebter Roland, noch Tassoni's Eimerraub; und diese Satyre hat um so mehr Werth, weil sie bestimmt und allgemein ist. Der wilde Ferragut oder Ferrau, der brutalste aller saracenischen Ritter nach Ariost's Erfindung, tritt im Richardett als ein Proselyt des Christenthums auf, aber ohne einen Zug von seiner Brutalität verloren zu haben. Er ist ein Mönch geworden, und lebt in einer Einsiedelei. Da findet ihn Rinald, den Fortinguerra nebst den meisten übrigen Rittern Ariost's wieder in Bewegung gesetzt hat. Aus einer kurzen Unterhaltung zwischen Rinald und dem neuen Pater Ferragut wird eine Rauferei. Beide sind noch im Faustgefecht begriffen, als Astolfo und Roland zu ihnen stoßen. Da bemerkt denn Astolf, daß wenn dieser Heilige selig wird, auch andre Schelme getrost hoffen dürfen [1]). Der Pater Ferragut zieht hier-

1) Ma quando lor diè conto del Romito

Rinal-

hierauf mit den andern christlichen Rittern dem Kaiser Carl zu Hülfe, nachdem man ihm begreiflich gemacht hat, daß sich der geistliche Stand sehr wohl mit dem Kriegerstande vereinigen lasse. Die widerlichste Mischung von Frechheit und Bigotterie zeigt sich von nun an in allen Thaten dieses durch die Taufe für den Dienst der Kirche gewonnenen Vorfechters der christlichen Schaaren. Auf ihm besonders ruht das komische Interesse des Gedichts. Komisch ist aber auch der herrschende Ton des Ganzen; und so oft auch dieser Ton absichtlich in's Burleske fällt, so fein und so mannigfaltig ist er doch modulirt. Daß wir ein komisches Gedicht lesen sollen, sagten schon sehr bestimmt die Einleitungsstanzen m). Es wird vorausgesetzt, daß Ariost falsch berichtet hat, und daß Roland noch nicht wieder zur Vernunft gekommen ist. Carl der Große schickt deßwegen, während in Afrika ein neuer Sturm gegen ihn selbst ausbricht, seine Pala-

Rinaldo, e disse ch' era Ferraù;
Restò dallò stupore ognun smarrito
E ad una voce gridaron: Gesù!
E tutto il caso, e tutto il fatto udito,
Disse Astolfo: Non vo sentirne più.
Se si salva costui, e va fra' santi,
Una gran speme hanno avere i furfanti.

*Cant. IV.*

m) Fortinguerra sagt von seiner Muse:

Voi la vedrete ancor (tanto e ragazza)
Or quà or là saltar come un ranocchio:
Nè in ciò la biasmo, nè fa cosa pazza;
Chè dagli omeri in fin sotto il ginocchio
La Poesia ha penne, onde svolazza;
E va più presto che in un batter d'occhio
Or quinci, or quindi; e così tiene attente
L'orecchie di chi l'ode, e in un la mente.

*Cant. I.*

Paladine aus, den Rasenden zu suchen. Astolfo macht unter ihnen den Elegant. Als er in einem Walde vernimmt, daß er eine wunderschöne Frau erblicken soll, zieht er sogleich seinen Kamm aus der Tasche und putzt sich in aller Geschwindigkeit [n]). Die Ausbrüche der sinnlosen Liebe, von der er dann entbrennt, sind unübertrefflich in's Lächerliche gezeichnet. Indessen erlöset Rinald eine Schöne von zwei ungeheuren Kröten. Die eine, der er schon den Bauch gespalten hat, verschlingt den Ritter sammt seinem Pferde; aber er kommt wohlbehalten hinten wieder heraus; und da er die andre, die über und über gepanzert ist, nicht erlegen kann, ruft ihm eine Stimme vom Himmel zu, wie er es anzufangen hat. Wenn dieser Zug nicht einem guten Theile der burlesken Wunder gelten soll, die in den Heiligen-Legenden vorkommen, hat Fortinguerra wenigstens Anlaß genug gegeben, ihn so auszulegen.

Man sagt nicht zuviel, wenn man den Richardett für das geistreichste und unterhaltendste aller romantisch-komischen Gedichte erklärt. Kahle Scherze in der Manier Berni's erlaubte sich Fortinguerra freilich auch wohl, aber doch nicht oft. Sein Witz ist gefälliger, als der des Tassoni, weil er weniger prätendirend ist. Der Satyre den Anstrich des unschuldigen Scherzes zu geben, reizte ihn mehr, als unverstellt

n) Astolfo a questo dir si mette in tasca
La mano, e tranne fuora un pettin rado,
E me' che sa, i suoi capelli strasca,
E si rende pulito come un dado.
Ridono i due, e dicono: Che frasca
E' mai costui! egli è del parentado
Certamente di Venere e d'Amore,
Che ogni donna gli ruba e senno e core.

stellt zu spotten. Deßwegen hält man ihm auch die matteren Stellen williger zu Gute. Noch ein Vorzug des Richardett ist die Abwechselung, durch die er in seinem ganzen Umfange den feinen, aber monotonen Eimerraub Tassoni's übertrifft. Die didaktischen Stellen, die mehreren Gesängen des Richardett zur Einleitung dienen, darf man ohne Bedenken denen vorziehen, die Ariost an die Spitze einiger Gesänge seines Rol..nd stellte o). Ariost's Klarheit und Leichtigkeit in der Darstellung und im Versbau hat sich auch kein Dichter mit mehr Glück zu eigen gemacht, als Fortinguerra.

* * *

Nicht diese Fülle der Phantasie und des Witzes, aber eine ähnliche Leichtigkeit und Klarheit, und eine classische Grazie, machen die Gedichte des Paolo Rolli, die ungefähr um dieselbe Zeit entstanden, einer sehr auszeichnenden Aufmerksamkeit werth p).

Rol-

o) Amore ed il vajuol sono due mali,
Che tristo quei, che gli ha fuor di stagione.
Pei giovinetti son medicinali,
Che migliorano lor la complessione:
Ma pe' vecchi son critici e mortali,
Che uno li ammazza senza discrezione,
E l'altro ognora a tal pazzia li mena,
Che li fa di ciascun favola e scena.
Quando si giugne ad una certa età,
Che io non voglio descrivere qual è,
Bisogna stare allora a quel che un ha
Nè d' altro amante provar più la fè:
Perchè, Donne mie care, la beltà
Ha l'àli al capo, alle spalle, ed a' piè,
E vola sì che non si scorge più
Vestigio alcun ne' visi, dove fu.

p) Die Gedichte, die man in den elegant gedruckten Rime di

Rolli war im J. 1687 zu Rom geboren. In der Gesellschaft eines englischen Großen, der ihn, damals noch einen jungen Mann, ausersah, in England die italienische Litteratur in Flor zu bringen, ging er nach London. Es war gerade zu der Zeit, als die englische Litteratur durch die Dichter und beredten Männer Pope, Dryden, Addison, Swift, und Andre, eine neue Richtung bekam. Rolli, den sein Gönner bei Hofe einführte, wurde italienischer Sprachlehrer der königlichen Familie. Er war also auf mehr als eine Art veranlaßt, sich mit der Sprache und Litteratur der Nation bekannt zu machen, bei der er Glück und Ehre fand. So wirkte durch Rolli zum ersten Male nun auch die englische Poesie auf die italienische. Rolli übersezte Milton's verlornes Paradies und viele kleinere Gedichte der Engländer in seine Muttersprache. Die Kraft und Simplicität der englischen Lieder und Elegien vereinigte sich in seiner Phantasie mit griechischer Grazie und Präcision. Denn auch die Alten las er fleissig. Er übersezte den Anakreon und Virgil's Eklogen. Martial's Epigramme ahmte er nach. Für die Engländer schrieb er eine italienische Sprachlehre. Auch wurden neue Ausgaben verschiedener italienischen Classiker durch ihn in London besorgt. Dreissig Jahr lebte er in England. Er wurde von den Gelehrten und Großen geachtet und erwarb sich ein ansehnliches Vermögen. Den lezten Theil seines Lebens brachte er wieder in Italien zu. Er starb, acht und siebenzig Jahr alt, im J. 1764.

Alle

di Paolo Rolli (Lond. 1717) findet, machen mit vielen andern einen Theil der Poetici componimenti del Sgr. Paolo Rolli aus, die 1761 vollständig, aber ohne alle Eleganz gedruckt, zu Venedig herauskamen.

Alle Gedichte Rolli's haben einen lyrischen Ton. Der Opernstyl hatte sehr auf ihn gewirkt. Seine Cantaten und kleinen Opern, die er für die musicalische Akademie zu London bestimmte, gehören zu den vorzüglichsten in ihrer Art [q]). Merkwürdiger aber sind doch seine Hendekasyllaben (Endecasillabi), Elegien und Lieder. Die letztern haben eine so gefällige Natürlichkeit und dabei einen solchen Reiz des Rhythmus, daß man sie fast ohne Ausnahme die schönsten aller italienischen Lieder nennen möchte [r]). Weniger gelungen sind die Oden. Aber die Elegien Rolli's sind nach denen des Ariost die einzigen in italienischer Sprache, aus denen die Poesie des Properz, und oft verschönert, wiedertönt [s]). Die Hen-

q) In der ersten Sammlung der Gedichte des Rolli (Lond. 1717) fehlen noch alle diese für die Musik bestimmten Gedichte.

r) Zur Probe mögen zwei Strophen dienen, in denen von England und den Engländerinnen die Rede ist.

Il Tamigi bellicoso
E' un riposo al lungo giro,
Dove in placido ritiro
Sta la cara Libertà.
Qual gentile e numeroso
Stuol vegg'io di Ninfe belle!
Ed oh quanta ammiro in quelle
Leggiadria, Vezzo e Beltà!
Vanno acconcie i corti crini
Con tal' arte, che par senza:
Ma la vaga Negligenza
Via più bello il Bello fa.
Vanno avvolte in sete e in lini
D'una semplice ricchezza.
Oh qual fregio è alla Bellezza
La gentil Semplicità!

s) Er charakterisirt selbst seine Elegien:
Torna ne' versi miei, molle Elegia,

Ma

Hendekasyllaben sind Nachahmungen der ähnlichen Gedichte des Catull. Etwas Anmuthigeres giebt es nicht in der italienischen Litteratur [t]).

* * *

Während Rolli in London die englische Poesie mit der italienischen in Verbindung brachte, drängte sich indessen die französische immer mächtiger in dem alternden Italien vor. Man übersieht die merkwürdigsten Ereignisse in der letzten Periode der poetischen Litteratur der Italiener im lehrreichsten Zusammenhange, wenn man die verschiedenen Versuche, das italienische Theater zu vervollkommnen, zum Leitfaden wählt.

Der Ernst und Eifer, mit dem man seit dem Einflusse der französischen Litteratur in Italien ein Natio-

Ma fpogliata di lagrime e fofpiri
Porta la tua dolciffima armonia.
E' fparita dinanzi a' miei defiri
La fredda nube del timor, che al Core
Minacciava la pioggia de' martiri;
Torna, che nelle tue note canore
Egeria mia da' fuoi begli occhj neri
D'eterna gioja infonderà fplendore.

t) Man lese z. B.
Piangete o Grazie, piangete Amori!
Della mia Ninfa nel volto pallido
Tutti fi perdono gli almi colori.
O amica Venere, o di Cupido
Vezzofa Madre nata in Oceano
E poi da Zeffiro fofpinta al lido,
Scendi d'Egeria fu 'l molle letto,
E co' bei lumi quel mal che opprimela,
Scaccia dal morbido fuo bianco Petto.

tionaltheater zu erhalten suchte, das mit dem französischen wetteifern sollte, beweiset, daß doch noch ein Rest des poetischen Unternehmungsgeistes übrig geblieben war, die den Italiener des sechzehnten Jahrhunderts charakterisirte. Sie beweiset zugleich die Eitelkeit aller Versuche, einer Nation, die sich nicht mehr wie nasser Thon verarbeiten läßt, durch Nachahmung eines ausländischen Styls einen neuen Geschmack aufzudringen.

Martello hatte mit seinem Bestreben, ein italienischer Corneille zu werden, nur das Ziel der Mittelmäßigkeit erreicht, bis zu dem ihn auf's Höchste eine unbedeutende Schule begleitete. Apostolo Zeno, der das italienische Theater im Sinne der Nation reformirte, hatte Epoche gemacht. Immer bestimmter nahm die Oper den Charakter eines italienischen Nationalschauspiels an. Aber das Schauspiel ohne Gesang wollte man auch nicht aufgeben, besonders nicht, damit das französische Theater in keiner Hinsicht das italienische übertreffen sollte.

Die Stufe, auf der Martello als Trauerspieldichter stehen wollte, suchte als Lustspieldichter zuerst Giovan Battista Fagiuoli, ein florentinischer Gelehrter, zu ersteigen. Er wollte der Moliere der Italiener werden. Lustspiele genug verfaßte er [u]). Seine Darstellung der neueren Sitten ist natürlich, sein Dialog ungezwungen, und seine Sprache so rein, wie es die Akademie von der Crusca nur wünschen konnte. Aber man muß ein sehr toleranter Gönner negativer Vorzüge seyn, um eins dieser Lustspiele des

u) Sieben Bände beträgt die Sammlung der Commedie di Gio. Battista Fagiuoli, Venez. 1753.

des correcten Fagiuoli ohne Ermüdung durchzulesen. Die komische Kraft der Darstellung fehlt ihnen fast ganz und gar. Es sind artige Conversationsstücke, aber ohne Witz und ohne dramatisches Leben. Mit den Lustspielen des Cecchi, dessen unter den Komikern des sechzehnten Jahrhunderts gedacht werden mußte, haben sie die meiste Aehnlichkeit. Personen aus den unteren Ständen ließ Fagiuoli gelegentlich im echt florentinischen Volksdialekt reden. Das gefiel den Florentinern. Aber dem Lustspiele war nicht damit geholfen. Fagiuoli starb im J. 1742.

Mit poetischem und patriotischem Eifer nahm sich jetzt auch der Marchese Scipione Maffei des italienischen Theaters an [x]). Dieser verständige und gelehrte Mann, der im J. 1675 zu Verona geboren war, hatte, wie fast jeder italienische Schriftsteller von einigem Talent, schon in seiner Jugend Verse gemacht [y]). In seinen reiferen Jahren wandte er seinen Fleiß mehr auf Geschichte, Alterthumskunde und Physik. Er wollte in keiner Wissenschaft ganz ohne Kenntnisse seyn. Aber auch von der Poesie wollte er sich nie ganz lossagen. Er legte es sogar auf ein philosophisches Lehrgedicht von hundert Gesängen an; und nichts Geringeres, als das unendliche Band der Tugend

x) Ein recht gut geschriebenes Elogio del Maffei vom Marchese Ippolito Pindemonte, vor der Ausgabe der Opere del Maffei, Venez 1790, in 16 Octavbänden, giebt über das Leben und die Schriften des verdienstvollen Mannes die nöthige Auskunft.

y) Die Rime e prose di Scip. Maffei, die im J. 1719 zu Venedig in 4to herauskamen, enthalten Gedichte von allerlei Art.

gend und Glückseligkeit, wollte er dadurch in ein poetisches Licht stellen. Es blieb aber bei einem sehr unvollkommenen Anfange [z]). Der Verfall des dramatischen Geschmacks in Italien schmerzte ihn tief. Sein erster Versuch, das Schauspiel ohne Gesang wenigstens wieder zu der Stufe zu erheben, auf der es im sechzehnten Jahrhundert stand, war eine neue Sammlung der besten Lustspiele und Trauerspiele aus jener Zeit. Er gab diese Sammlung heraus [a]), weil den meisten Schauspielern seiner Zeit kaum das Daseyn dieser Stücke bekannt war. Der ungemessenen Bewunderung der französischen Tragiker Grenzen zu setzen, schrieb er eine Kritik der Rodogune des Corneille. Endlich faßte er den muthigen Entschluß, selbst als Trauerspieldichter seiner Nation ein Muster zu geben, das keine peinliche Nachahmung weder der antiken, noch der französischen Trauerspiele seyn, und die wahren Vorzüge beider vereinigen sollte. So entstand seine berühmte Merope, die zum ersten Male im J. 1714 zu Venedig gedruckt wurde [b]). Kein dramatisches Gedicht hat jemals mehr Aufsehen erregt, als diese Merope. Mehr als sechzig Auflagen sind nöthig gewesen. Noch jetzt verwahrt man das eigenhändige Manuscript des Verfassers als eine Reliquie in der Bibliothek Saibante zu Verona. Der gefährlichste unter den Tadlern der Merope wurde in der Folge Voltaire. Aber auch seine vielgeltende Stimme konnte den Enthusiasmus der Partei nicht niederschlagen, die

z) Man findet ihn in den eben angeführten Rime e prose, p. 35. sqq.

a) Unter dem Titel Teatro Italiano, 1723, in 3 Bänden.

b) Bibliographische Notizen über diese und die folgenden Ausgaben stehen vor dem 12ten Bande der Opere del Maffei.

die in und außer Italien eine neue Epoche des italienischen Theaters verkündigte. Die neue Epoche blieb aus. Ein Werk des nüchternen Geschmacks ohne Originalität, wie diese Merope, konnte wohl der Reihe der Nachahmungen, in die es selbst gehörte, eine etwas veränderte Richtung geben, aber so wenig den Geschmack des Publicums umbilden, als die Entstehung einer neuen Schule von Dichtern veranlassen.

Von den französischen Trauerspielen, die damals schon für classisch galten, unterscheidet sich Mäffei's Merope durch die absichtliche Vermeidung aller romantischen Galanterie. Die älteren Trauerspiele der Italiener übertrifft sie durch eine verständige Erneurung der antiken Simplicität und Innigkeit, ohne Nachahmung der Nebensachen in den Werken der griechischen Tragiker. Die Sprache des Stücks, in gewöhnlichen Jamben ohne Reim, ist correct und edel. Kein hochtönender Phrasenprunk entstellt den wahren Ausdruck des tragischen Gefühls. Auch der Dialog geht einen natürlichen und nicht gravitätisch abgemessenen Schritt. Der falschen Feierlichkeit, zu der sich das italienische Trauerspiel im Joche der Nachahmung immer geneigt hatte, konnte die Merope bestimmt entgegenwirken. Aber wahrhaft tragisches Interesse haben doch nur wenige Scenen. Die Erfindung ist mehr fein, als außerordentlich. Cresphont, ein junger Prinz von Messenie, ist der Grausamkeit des Usurpators Polyphont entgangen. Nachdem er herangewachsen, ohne zu wissen, wer er ist, macht er sich auf den Weg nach Messene, gerade um die Zeit, als seine unglückliche Mutter Merope, die von ihm so wenig Nachricht hat, als er von ihr etwas weiß, von dem Usurpator Polyphont mit Vermählungsanträgen bedrängt wird. Der

junge Prinz, der unter dem Namen Aegisth auftritt, wird unterweges von einem Räuber angefallen. Er muß den Räuber tödten, um sich seines eignen Lebens zu erwehren. Er wird dafür selbst als ein Mörder in Verhaft genommen. Eine Combination von Umständen macht es der Merope wahrscheinlich, daß der Getödtete ihr Sohn ist. Sie geräth aus Verzweiflung in unbegränzte Wuth gegen ihren eignen Sohn, den sie nicht kennt. Auf dieser Verwickelung ruht die tragische Rührung der vorzüglichsten Scenen. Der Vorschrift des Aristoteles, daß das Trauerspiel die Zuschauer in beständiger B e s o r g n i ß erhalten soll, ist durch kein neueres Stück mehr Genüge gethan. Der Contrast zwischen der Wuth der verzweiflungsvollen Mutter, die unwissend ihren Sohn durchaus tödten will, und der resignirenden Unschuld des Sohnes, der seine Mutter richtiger ahndet, als sie ihn, ist vortrefflich durchgeführt [c]). Aber fast alle Zwischenscenen sind frostig. Der Zufall muß gar zu oft das nahe Unglück abwehren. Und die Katastrophe ist weder rührend, noch

c) *Eur.* Eccomi a' cenni tuoi.
*Mer.* Tosto di lui
T'assicura.
*Eur.* Son pronto, or più non fugge,
Se questo braccio non ci lascia.
*Egi.* Come!
E perchè mai fuggir dovrei, Regina?
Non basta dunque un sol tuo cenno? Imponi!
Spiegami il tuo voleri! Che far poss' io?
Vuoi, ch' immobil mi renda? immobil sono
Ch' io pieghi le ginocchia? ecco le piego.
Ch' io t'offra inerme il petto? eccoti il petto.
*Ism.* Chi crederia, che sotto un tanto umile
Sembiante tanta iniquità s'asconda?
*Mer.* Spiega la fascia, e ad un di questi marmi
Leghiamlo si, che poi si scuota in vano. *etc. etc.*
*Atto III.*

noch erschütternd. Der junge Prinz erfährt im kritischen Augenblicke, wer er ist. Wie er darauf den Usurpator im Tempel ermordet, wird weitläuftig durch einen Boten berichtet.

Reformator des italienischen Lustspiels zu werden, war Maffei noch weniger berufen. Die beiden Stücke, die er für das komische Theater schrieb [d]), scheinen auch nur wenig bemerkt worden zu seyn. Das Beste in ihnen ist der patriotische Eifer gegen die knechtische Nachahmung des französischen Gesellschaftsceremoniells und die Entstellung der italienischen Sprache durch französische Wörter. Maffei starb, achtzig Jahr alt, im J. 1755.

Unentschieden, wie vorher, schwankte der Geschmack des italienischen Publicums zwischen heterogenen Gattungen der komischen Kunst. Die uralte Kunst-Comödie behielt ihre Verehrer. Aber es fehlte auch nicht an unbedeutenden Lustspielen im französischen Styl. Wo es den Verfassern derselben an Witz gebrach, halfen sie sich mit moralischen Tendenzen. Der englische Roman Pamela wurde deßwegen von mehr als einem Lustspielverfertiger auf das Theater gebracht. Durch Uebersetzungen französischer Lustspiele glaubte man sich auch kein kleines Verdienst um das italienische Theater zu erwerben. Das Publicum schien sogar zu verlangen, daß die Scene des italienischen Lustspiels bald in Paris, bald in London seyn sollte. Einschläfernde Trauerspiele, die Nachahmungen der Merope des Maffei seyn sollten, kamen neben jenen Lustspielen im Ueberflusse zum Vor-

d) Sie stehen in den Opere del Maffei, Tom. XII.

Vorschein. Zu den besseren gehören die vier Trauerspiele, die der venezianische Patrizier Antonio Conti in seinem Alter schrieb. Er wählte den Stoff aus der alten römischen Geschichte und brachte es bis zu einer Art von römischer Energie der Sprache. Aber höher konnte ihn seine Phantasie nicht tragen [e]). Und doch wollte der Sammelfleiß, der um diese Zeit eine litterarische Modetugend in Italien zu werden anfing, ja keines von den geist- und wesenlosen Machwerken der italienischen Komiker und Tragiker aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Vergessenheit gerathen lassen [f]).

In einem solchen Zeitalter des Verfalls der komischen Litteratur der Italiener war es einem Abate Pietro Chiari nicht als Vermessenheit anzurechnen, wenn er sich einbildete, daß es ihm vorbehalten sey, das italienische Lustspiel zur Vollendung zu bringen und nebenbei auch für das Trauerspiel etwas Bedeutendes zu thun. Chiari war Hofpoet des Herzogs von Modena. Er hatte Belesenheit in der alten Litteratur, und war ein schulgerechter Reimer. Das Gefühl seiner Bestimmung schien ihm zu sagen, daß, da

e) Die Trauerspiele: Junius Brutus, Marcus Brutus ꝛc von Antonio Conti findet man nicht in den Prose und poesie del Sgr. Ant. Conti, Venez. 1739, in 2 Quartbänden, die größten Theils nur Uebersetzungen aus dem Griechischen, Französischen und Englischen, und einige kritische Aufsätze enthalten. Das beste unter diesen Werken ist die Cantate Cassandra.

f) Eine solche Sammlung, die, außer der Merope des Maffei und Uebersetzungen, fast nichts als Makulaturpoesie enthält, ist die Biblioteca teatrale Italiana, scelta e diposta da *Ottavio Diodati*, Patrizio Lucchese, Lucca, 1762, in 12 Bänden.

da der Mensch doch etwas Nützliches thun müsse, er, seines Orts, nichts Nützlicheres thun könne, als für das gemeine Beste Verse zu machen, wie er selbst in einem Lehrgedichte bemerkt [g]). Er machte also Verse, so viel er vermochte. Da er nun keinen Vers schöner fand, als den Alexandriner oder Martellianer, und da er vermuthlich die Lustspiel-Poesie für die gemeinnützigste hielt, so verfaßte er ein Lustspiel über das andre in Alexandrinern. Eine gewisse Feierlichkeit, die er sehr liebte, glaubte er durch solche Lustspiele in Versen, wie er sie ausdrücklich nannte [h]), am schicklichsten mit der komischen Regelmäßigkeit vereinigen zu können, die er den Alten und den Franzosen abgesehen zu haben nicht zweifelte. Als Hofpoet des Herzogs von Modena durfte er erwarten, daß seine Stücke zu Modena gefallen würden; und auf den Beifall einer Partei in ganz Italien hatte er auch nicht Ursache Verzicht zu thun, da nicht leicht ein so triviales Lustspiel geschrieben werden konnte, das nicht damals bei einer Partei Eingang gefunden hätte. Chiari arbeitete besonders fleißig für ein Theater in Venedig; und keine seiner Arbeiten wurde verschmäht. Einige nicht durchaus affectirte Scenen mögen sich auch noch immer aus diesen Lustspielen heraus-

g) In einem Lehrgedichte: *La filosofia per tutti*, auch in Alexandrinern gereimt, spricht der Abbate erbaulich genug:

Se per vivere io nacqui, ho da nostrar, che vivo;
E che farò per vivere, *se a bene altrui non scrivo?*

h) Commedie in versi del Ab. *Pietro Chiari*, Venez. 1756, 10 Octavbände. Dazu kommt noch eine Nuova raccolta di commedie in versi del Ab. Pietro Chiari, Venez. 1762, in zwei Bänden. Die Grundsätze seiner Kunst erläuterte Chiari in einer Dissertation vor dem ersten Bande seiner Lustspiele.

auslesen lassen, wenn man die Mühe daran wenden will. Aber im Ganzen sind sie unerträglich. Der feierliche Anspruch auf ungemeine Diction und ernsthafte Moral macht mit der geistlosen Spaßhaftigkeit und dem alltäglichen Geschwätz in diesen Theaterstücken einen so grellen Contrast, daß man sie für Parodieen ernsthafter Schauspiele halten würde, wenn man nicht wüßte, was sie nach dem Willen ihres Verfassers seyn sollten [i]). Ihre Celebrität war auch von sehr kurzer Dau-

i) Vor dem Lustspiele: die treue Schäferinn (la pastorella fedele) hält zuerst die Unschuld einen der abgeschmacktesten Prologen. Sie spricht:

Genti del Cielo amiche, ve lo domando in dono.
Tra voi fatemi loco, che l'Innocenza io sono.
*Qual mi vedete picciola, per tutto io mi nascondo,*
*Quasi per me temessi non ci sia loco al mondo.*
Io so ben, che ci sono; ma avvolta in varie spoglie,
Come il minuto giglio tra le sue larghe foglie.
Ci son, ma non mi movo dal stretto mio confine,
Perchè, come la rosa, d'intorno ho le mie spine.
Se voglio ergere il capo, tra voi, tra voi m'affaccio.
*Che per meglio difendermi mi prendereste in braccio.*
Se il fate, io render posso mercede al vostro zelo;
Che picciola, qual sono, giungo a toccare il Cielo, &c.

Dann folgen Scenen, die komisch seyn sollen, wie z. B. folgende, wo ein Echo vorkommt:

*Turp.* Ohe, vecchio, dove corri? Cosa vedesti? l'Orco?
Ti farai mal; quel vicolo è rotto, e sporco.
*Eco.* Porco.
*Turp.* A me porco? a me porco? corri, se no t'ammazzo;
Rispettato esser voglio, s'io non strapazzo.
*Eco.* Pazzo.
*Turp.* Eh! non è già il padrone: ora men sono accorto.
Chi va la? Chi mi parla? Sai vivo? o morto?
*Eco.* Morto.
*Turp.* Un morto, che mi parla! Padron, gente, soccorso!
*Cef.* Cosa hai, sciocco, cosa hai, che gridi come un' Orso?
*Turp.* Ah! sei tu, che mi tocchi dove che più mi duole;
E se parlo un po forte, ripeti le parole.

Dauer. In seinen halb tragischen Schauspielen, die keine wahren Tragödien seyn sollten [k]), glaubte Chiari zur Abwechselung doch auch ein Mal die Alexandriner ruhen lassen und die reimlosen Jamben benutzen zu müssen. In solchen Jamben brachte er die gräulichen Thaten des Schach Kuli-Kan auf das Theater [l]). Er ließ es aber bei einigen Versuchen dieser Art bewenden. Sein angelegentlichstes Geschäft war noch, gegen den Beifall zu eifern, den, ehe er sich dessen versah, zu seinem bitteren Schmerze Goldoni's Lustspiele in Prose davon trugen. Denn je höher Goldoni, so lange es währte, in der Gunst des Publicums stieg, desto tiefer sank der in seiner Einbildung schon unsterbliche Chiari.

Carlo Goldoni, zuerst Advocat in Venedig, dann Lustspieldichter von Profession, war geboren im J. 1707.

k) Sie stehen deßwegen auch in der Nuova raccolta di *commedie*, heißen aber doch hinterher *Tragedie* Darüber erklärt sich der Abate Chiari in der Vorrede.

l) Einen hinreichenden Begriff von Chiari's Talent zum Trauerspiel giebt die Scene, in welcher Kulikan stirbt. Da spricht er:

Ah scorno eterno
Del nome mio! come mai more adesso,
Qual uom del volgo, per ignobil mano
*Un Soldato, un Monarca, un Kouli-kano!*
Ahimè, che si fa notte agli occhi miei,
*E il Ciel mi gira in capo.* Empio destino,
Non mi voler codardo; e la mia vita
Anche la morte onori. Il gran momento
Si sostenga da Eroe. Degna non era
D'un tanto Re la Persia. . . . Jo l'abandono. . . .
All' ira degli Dei. . . . Dei tutelari. . . .
Delle vite reali . . . . *io manco* . . . . *io moro*. . .
*Ma moro Re*. . . . Moro contento: e spero. . . .
Sentir colà . . . dall' Erebo profondo . . .
*Che a Kouli-kan farà giustizia il Mondo.*

J. 1707 [m]). Neben seinen Advocaturgeschäften dachte er schon zuweilen an eine Reform des komischen Theaters der Italiener, für das er selbst einige Kleinigkeiten geschrieben hatte, die er in der Folge fast selbst vergaß. Sein Einfall, der Reformator des Theaters zu werden, wurde Entschluß, nachdem er auf einer Reise in Verbindung mit einer Schauspielergesellschaft gekommen war. Diese Gesellschaft sollte sich mit ihm das Verdienst erwerben, das Lustspiel der Italiener umzubilden. Natur und Popularität sollten die Seele ihrer komischen Darstellungen seyn. Aber auch die moralische Nutzanwendung sollte aus jedem ihrer Stücke deutlicher, als aus denen hervorleuchten, die das italienische Publicum bis dahin am liebsten sah. Lustspiele in Versen sollten zur Abwechselung, der Regel nach aber Lustspiele in Prose gegeben werden, was auch der Abate Chiari dazu sagen möchte. Endlich sollte durch die vereinigten Kräfte der Schauspielergesellschaft und ihres Theaterdichters vor allen Dingen die alte Kunst- oder Charakter-Comödie mit allem Zubehör unvermerkt abgeschafft, deßhalb für's Erste den Schauspielern das Improvisiren in solchen Stücken durchaus untersagt, und dadurch die Ehre des italienischen Theaters vor dem Spotte der Franzosen gerettet werden. Nach diesen Grundsätzen machte sich Goldoni an die Arbeit. In Venedig selbst, wo er das Publicum am besten kannte, sollte die Theaterrevolution bewirkt werden, wenn gleich eben damals der Abate Chiari in Venedig

m) Goldoni's Nachrichten von sich und seinem Theater machen eine lange Vorrede vor den 17 Bänden der Commedie di Carlo Goldoni, Avvocato Veneto (Venez. 1761) aus. Die Fortsetzung zieht sich von einem Bande zum andern.

dig für den ersten Lustspieldichter galt. Goldoni, ein Geschwindarbeiter, wie es wenige gegeben hat, war bald mit seiner Frau, wie sie seyn muß (La donna di garbo), dem ersten Stücke nach seinen neuen Ideen fertig. Es wurde im J. 1746 zu Venedig aufgeführt, und fand Beifall. Jetzt glaubte Goldoni um so rascher arbeiten zu müssen, damit ihn das Glück nicht wieder verließe. Aber jetzt erhob auch der Abate Chiari seine Stimme gegen Goldoni. Dieser nahm sich dafür die Freiheit, auf seinem Theater den Abate zu necken. Chiari rächte sich, so gut er konnte, durch Repartieen gegen Goldoni. Diese Feindseligkeiten nützten Beiden. Im Publicum zu Venedig bildeten sich zwei Parteien. Ohne die eine wäre Goldoni nicht so schnell gestiegen, und ohne die andere Chiari früher gesunken. Ueber zehn Jahre schwankten Beide auf der Wage der öffentlichen Gunst des venezianischen Publicums. Goldoni schrieb auch ein Paar Stücke in Alexandrinern, damit man nicht glauben sollte, daß er aus Mangel an Versifications- und Reimtalent nicht alle seine Lustspiele versificirte und reimte. Wohlbedächtig ließ er immer noch zur Abwechselung einen Pantalone und Brighella auftreten, damit man sähe, daß er auch diese Charaktere gar wohl zu behandeln wisse, sobald er nur wolle. Sein Ruhm verbreitete sich außer Italien besonders in Frankreich. Voltaire schrieb ihm die schmeichelhaftesten Briefe und verkündigte sein Lob in Prose und in Versen. Man müsse, sagt Voltaire, Goldoni's Lustspiele, wie die Epopöe Trissin's, die Befreiung Italiens von den Gothen nennen; denn durch ihn sei zuerst das italienische Theater der gothischen Barbarei entrissen. Gleichwohl konnte Goldoni seinen reimenden Antagonisten Chiari nie ganz aus der Mode bringen. Nur schien er seinem Zie-

Ziele immer näher zu rücken, bis ein Mann von ganz anderem Geist, als Chiari, auf ein Mal zugleich ihn und seinen Nebenbuhler zum Gespött desselben Publicums machte, das beide bis dahin verherrlicht hatte.

Wäre Goldoni auch nicht von der empfindlichsten Demüthigung, die ein Mann von seinen Ansprüchen erleben konnte, auf der äußersten Höhe seines Autorruhms überrascht worden, so hätte er doch, da ihm das Schicksal ein hohes Alter zugedacht hatte, vermuthlich jenen Ruhm lange überlebt. Aber das Unglück, das ihn traf, machte seine Tadler nun auch gegen die Talente blind, die ihm eine gerechte Kritik nicht absprechen darf.

Goldoni hatte das Talent der natürlichen Darstellung in einem Grade, wie wenig Lustspieldichter vor und nach ihm; und wenn allein dieses Talent den Lustspieldichter machte, wäre er der erste in seiner Art. Mit hellem Blicke ergriff er die Oberfläche der Sitten der Menschen, die ihn umgaben, und zeichnete sie in den bestimmtesten Umrissen mit aller Leichtigkeit des komischen Dialogs. Was sich bei dieser pünktlichen Nachahmung der Natur Komisches von selbst ergab, theilte seinen Theaterstücken so viel vom Charakter des wahren Lustspiels mit, als zur Belustigung eines genügsamen Publicums hinreichte. Mancher Scene, die sich in diesen Lustspielen auf dem Papier wie das trivialste Geschwätz liest, merkt man selbst beim einschläfernden Lesen an, daß sie auf dem Theater Effect machen konnte. Schon die Raschheit des Dialogs, auf die sich Goldoni vortrefflich verstand, mußte die Zuschauer, wenn das Stück mit italienischer Lebhaftigkeit gespielt wurde, in beständiger Aufmerksam-

sam-

samkeit erhalten. Soll das Theater zunächst als eine Sittenschule geschätzt werden, so nehmen die Lustspiele Goldoni's auch keinen der untersten Plätze ein. Denn Tugenden zu empfehlen und den Nachtheil der Laster und Thorheiten anschaulich zu machen, ließ er sich so ernstlich, als irgend ein Lustspieldichter, angelegen seyn. Aber mit allen diesen Vorzügen sind Goldoni's Theaterstücke doch nichts weniger als vortreffliche Lustspiele. Man sollte von ihnen auch nicht sagen, daß sie in der Geschichte des italienischen Theaters Epoche machten. Dieselbe Wahrheit und Natur der Darstellung, und dieselbe Behendigkeit des Dialogs findet man schon in den Lustspielen Peters des Aretiners und anderer sonst nicht musterhaften Lustspieldichter des sechzehnten Jahrhunderts; und diese zu Goldoni's Zeit fast ganz vergessenen Lustspiele sind, bei aller ihrer Incorrectheit und Unsauberkeit, reich an komischer Kraft. Komische Kraft, und mit ihr die Seele des wahren Lustspiels, ist es, was Goldoni's munteren Schauspielen fast überall fehlt, und was er durch treue Darstellung der Thorheiten des wirklichen Lebens nicht ersetzen konnte. Selten oder nie spricht aus seinen Stücken der wahre Witz, der in das Innere eines Gegenstandes dringt, oder der wenigstens durch kühne Combination des Oberflächlichen ergötzt. Triviale Conversations-Witzelei, getreu nach dem gemeinsten Leben copirt, war es, was er für wahren Witz hielt. Das geistloseste Geschwätz galt ihm für komische Natur, wenn nur etwas Närrisches im Betragen der Personen lag, die er ein solches Geschwätz führen ließ [n]). Er bewies durch die Leichtigkeit

n) Es ist fast gleichgültig, welche Scene man aus Goldoni's

keit seiner Darstellung nur, daß es auch eine geistlose Leichtigkeit giebt. Er wußte nicht, oder er vergaß, daß auch ein Lustspiel ein Gedicht seyn soll °), und daß man ohne den poetischen Blick, der aus der Fülle der Natur nur das Merkwürdige hervorhebt, das unmittelbar interessirt, kein Lustspieldichter werden kann, weil

ni's Lustspielen zur Probe aushebt. Hier ist eine voll Moral, aus dem Spieler (il giuocatore).

*Brig.* L'è ora de smorzar i lumi, avrir le finestre, e goder el Sol.
*Flor.* Come? E giorno?
*Brig.* Zorno chiaro, chiarissimo.
*Flor.* Oh Diavolo! Ho passata la notte senza che me ne sia accorto.
*Brig.* Ma, quando la va ben, se tira de longo senza abbadar all' ore.
*Flor.* Oh maladetta la mia disgrazia!
*Brig.* Ala perso?
*Flor.* Non ho perso. Ho vinto cinquecento zecchini, ma a che servono?
*Brig.* La ghe dise poco?
*Flor.* Oh se tenevo un sette! Maledetto quel sette!
*Brig.* (Ecco quà, i zogadori no i se contenta mai. Se i perde, i pianze, se i guadagna, i se despera perchè no i ha guadagnà tutto quel che i voleva. Oh che vita infelice l'è quella del zogador!) Cosea volela far? Un altra volta.
*Flor.* Oh in quanto a questo poi, m'impegno, che questi giuocatori li voglio spogliar tutti.
*Brig.* Lustrissimo Patron, no bisogna fidarse tanto della fortuna.

o) In einer Sammlung von Gelegenheitsgedichten in Stanzen und Terzinen, die Goldoni unter dem Titel Componimenti diversi, Venez. 1764, in 2 Bänden, herausgab, sagt er ein Mal von sich selbst:
Voglia ebbi sempre, d'essere Poeta,
*Ma io stesso non so quel ch' i' mi sia*
Poich' è sentenza madornale e vieta,
Ch' altro son Versi, ed altro è Poesia.

weil man dann überhaupt kein Dichter ist. Wenn die Kritik, die Goldoni's Theaterstücken fast alles poetische Verdienst absprechen muß, ihnen als prosaisch natürlichen Conversationsgemälden einen Werth einräumt, ist sie nachsichtig genug. Denn es bleibt noch immer die Frage, ob der prosaische Nutzen solcher Gemälde den Schaden wieder gut macht, den sie im Gebiete des guten Geschmacks stiften; oder es müßte nicht wahr seyn, daß sie den Sinn für wahre Schönheit abstumpfen, indem sie ihn zu bilden versprechen.

Goldoni's komische Opern[p]) sind nicht so bekannt, als seine regelmäßigen Lustspiele. Die Erfindung ist in den meisten freilich trivial. Aber die Musik konnte ihnen doch ein ästhetisches Leben mittheilen, für das sie gar nicht unempfänglich sind.

Es war im Jahr 1761, als der Graf Carlo Gozzi durch ein dramatisirtes Volksmährchen die Losung gegen Goldoni gab. Goldoni ließ sich Anfangs nicht irre machen. Als aber sein Schauspielhaus, das bis dahin kaum die Zuschauer fassen konnte, ganz und gar verödete, verließ er Venedig. Er ging nach Paris, wollte dort das italienische Theater reformiren, mußte auch dieses Vorhaben aufgeben, und nahm zuletzt eine Stelle am Hofe als Lehrer der italienischen Sprache bei einer Prinzessin an. Er wurde in Paris so ganz zum Franzosen, daß er nun auch in französischer Sprache Lustspiele zu schreiben anfing.

p) Sie sind gesammelt unter dem Titel: Opere drammatiche giocose del Sgr. Goldoni, Venez. 1770, in 8 Bändchen.

anfing. Lange überlebte er seinen Ruhm. Er starb, vier und achtzig Jahr alt, im J. 1792. Was er für Italien hätte werden wollen, war indessen sein Ueberwinder Gozzi geworden.

---

## Carlo Gozzi.

Die Geschichte der Theater-Revolution, die der Graf Carlo Gozzi zu Venedig bewirkte, ist in der litterarischen Welt so bekannt, daß sie hier nur einer kurzen Erwähnung bedarf [q]).

Goldoni's Bemühen, die alte italienische Kunstkomödie von Grund aus zu stürzen und höchstens etwas von ihrer Form für's Erste noch zu toleriren und in regelmäßigen Lustspielen nachzuahmen, hatte schon mehrere Kenner und Dilettanten von wahrem Kunstgefühl zum patriotischen Widerspruche gereizt. Graf Carlo Gozzi war unter diesen. Er schätzte die alte Kunstkomödie als etwas in seiner Art Einziges, das neben dem regelmäßigen Lustspiele füglich bestehen könne. Der Eifer derer, die mit Goldoni riefen, daß jene Schauspiele sowohl dem Geschmacke, als den Sitten der Nation Schaden brächten, war dem Grafen Gozzi um so lächerlicher, da durch die Geistlosigkeit regelmäßiger Lustspiele in der Manier Goldoni's und

q) Die ersten Notizen über diese Theater-Revolution wurden durch Baretti's bekanntes Buch: Account of the manners and customs of Italy, verbreitet. Bessere Auskunft giebt Gozzi selbst in den Vorreden zu seinen Schauspielen in den ersten Bänden der Opere del Conte *Carlo Gozzi*, Venez. 1772 &c.

und Chiari's dem Geschmack so wenig als den Sitten geholfen wurde. Zum Wesen der Kunstkomödie gehörte das Improvisiren der Schauspieler, besonders in den populärsten Scenen. Damit aber war dem Dichter, der sich dieses Schauspiels annahm, nicht die Freiheit genommen, andere Scenen so poetisch oder schulgerecht auszuarbeiten, als es nur das Interesse des wahren Lustspiels verlangte. Der sinnreiche Ruzzante hatte schon im sechzehnten Jahrhundert durch sein Beispiel gezeigt, was ein Dichter für die Veredelung des echt italienischen National-Lustspiels ungefähr thun könne [r]). Aber fortzufahren, wo Ruzzante aufgehört hatte, schien niemand wagen zu wollen. Auch Carlo Gozzi fühlte sich dazu nicht eher berufen, bis Goldoni zu laut auf die Gunst des Publicums pochte. Damals, im J. 1761, war eine Gesellschaft von Improvisatoren der italienischen Kunstkomödie unter der Direction eines gewissen Sacchi aus Portugall zurückgekommen. Den Grafen Gozzi rührten die hülfsbedürftigen Umstände dieser Leute, deren Talente ihn anzogen. Ihnen, wo möglich, zu helfen, und zugleich dem verwöhnten Goldoni selbst nicht weniger, als dem Publicum, das ihn verwöhnt hatte, einen Streich zu spielen, dessen Möglichkeit man nicht einmal ahndete, dramatisirte Graf Gozzi das venezianische Ammenmährchen von den drei Pomeranzen. Die Schauspielergesellschaft Sacchi sollte sich durch dieses Stück nur eine gute Einnahme verschaffen und eben dadurch beweisen, daß es, um das venezianische Publicum zu fesseln, keiner Lustspiele in der Manier Goldoni's oder Chiari's bedürfe. Aber einen solchen Beifall, wie der, mit dem das Mährchen

r) S. oben S. 184 ꝛc.

chen von den drei Pomeranzen aufgenommen wurde, schien sich Gozzi selbst nicht versprochen zu haben. Durch den Spott über die Manier Goldoni's und Chiari's, den er in sein Mährchen verwebt hatte, wurde das Interesse dieses Stücks noch erhöht. Das Publicum verlangte es ein Mal über das andere zu sehen. Graf Gozzi, der sonst vielleicht nie einen dramatischen Einfall dieser Art ausgearbeitet hätte, stand nun gegen Goldoni und Chiari in den Schranken. Er mußte fortfahren, oder, nach einer vorübergehenden Neckerei, der Gegenpartei das Feld räumen. Das Schicksal der Truppe Sacchi lag ihm am Herzen. Er fing also an, Mährchen zu tragikomischen Schauspielen im Styl der Kunstkomödie umzubilden, bis er selbst glaubte, daß es des Scherzes dieser Art genug sei. Von Goldoni's und Chiari's Theater war nach einigen Jahren in Venedig kaum noch die Rede. Auf die dramatisirten Mährchen ließ Gozzi regelmäßigere Stücke folgen. Alle aber waren im Geiste der Kunstkomödie für die Truppe Sacchi entworfen und ausgeführt. Er benutzte dabei besonders die noch immer nicht genug benutzten Lustspiele der Spanier. Noch im J. 1778 wurde ein neues Stück von ihm, der Metaphysiker (il Metafisico) zum ersten Male gespielt. Er war also unter andern Geschäften beinahe zwanzig Jahr für das Theater thätig; und nie hat ein Dichter von diesem Genie, außer Shakespeare, mit weniger Aengstlichkeit und mit mehr Glück seinen Autorruhm dem Zufalle überlassen, als Carlo Gozzi. Er, der sich keines größeren Vorhabens rühmte, als einer heruntergekommenen Schauspielergesellschaft aufzuhelfen, und ein Publicum, das nur zu leicht zu befriedigen war, lachen und weinen zu machen, brachte die dramatische Poesie weiter, als irgend

irgend ein älterer oder neuerer italienischer Dichter.

Die Gattung von Schauspielen, auf deren Vervollkommnung Gozzi sein Talent wandte, der Theorie der regelmäßigen Lust- und Trauerspiele zu unterwerfen, wie es Gozzi's Gegner für nützlich und nöthig fanden, war noch widersinniger, als, Ariost's Roland nach den Gesetzen der Ilias kritisiren, wie es im sechzehnten Jahrhundert geschehen war. Die Kunstkomödie mußte, wenn sie nicht ihren eignen Geist verleugnen und eben dadurch in der Hauptsache sich selbst aufheben sollte, eine excentrische Art von Schauspiel bleiben, und das Genie durfte nichts weiter für sie thun, als, diese Excentricität durch so viel Geist und Verstand, als möglich, zu veredeln. Als ein übermüthiger Einfall, ein Capriccio, wie es der Italiener nennt, war dieses Schauspiel entstanden, und nur als ein Capriccio wollte es veredelt seyn. Deßwegen durfte auch den Schauspielern die Freiheit des Improvisirens nicht ganz entzogen werden, wenn die Darstellung nicht die kühne Laune verlieren sollte, die zu ihrem Wesen gehört. Graf Gozzi bewährte also die Richtigkeit seines Geschmacks zuerst durch die Behauptung des Geistes dieser Lustspiele. Er bewährte sie aber noch mehr durch die Art, wie er die Einfälle und die ernsthaften Gedanken ausführte, die seinem Genie wie Kinder des Ungefährs entschlüpften. Gozzi war ein Dichter in denselben Verhältnissen, wie Goldoni keiner war. Er faßte seinen Gegenstand mit poetischem Blicke auf; und wenn er auch nur eine Posse hinwarf, hatte sie Kraft und Interesse. Dieses inneren Lebens (forza intrinseca, wie er selbst es nennt) seiner Stücke war er sich sehr gut bewußt. Aber er wußte auch, daß

die Quelle dieses inneren Lebens von keiner wilden Phantasie getrübt werden durfte, wenn sie nicht austrocknen sollte. Aus den abenteuerlichsten Erfindungen, die er sich mit Lust und Liebe gestattete, spricht eine helle Vernunft und eine kräftige Humanität voll Sinn und Würde. Sein Ausdruck ist immer einfach, und doch selten oder nie trivial. Aber der psychologische Tiefblick Shakespear's fehlte ihm. Dieß scheinen einige Litteratoren vergessen zu haben, die beide Dichter mit einander vergleichen. Gozzi's Charakterzeichnungen sind natürlich und bestimmt, und nie ohne Interesse; aber in das Innere des Geistes dringen sie nicht ein.

Die dramatisirten Mährchen (Fiabe) Gozzi's möchten wohl vor den etwas regelmäßigeren Stücken, zu denen er die ersten Ideen aus spanischen Dichtern nahm, den Vorrang behaupten. Das Mährchen von den drei Pomeranzen (Fiaba dell' Amore delle tre melarance) ist nur ein Scenario oder Entwurf für die Schauspieler, ein Paar versificirte Stellen ausgenommen, in denen die pedantische Manier Chiari's parodirt wird [s]). Ein so durch und durch komisches, zwar burleskes, aber nirgends fades Stück hatte es bis dahin noch nicht gegeben, und giebt es

s) Z. B. die Prophezeihung in dem Mährchen von den drei Pomeranzen:

Seguirà assoluzione in capo di converso,
 Come fia dichiarito nel primo capoverso.
Ninetta Principessa in colomba cambiata
 Sia, per quanto in me consta, presto repristinata;
Ed in secondo capo, capo di conseguenza,
 Clarice, e'l tuo Leandro cadranno in indigenza,
E Smeraldina Mora, indebita figura,
 Per il ben giusto effetto a tergo avrà l'arsura.

es schwerlich jetzt außer diesem. Das Mährchen von dem Raben (il Corvo), das Gozzi darauf folgen ließ, heißt mit Recht tragi=komisch; denn die komischen Scenen wechseln mit rührenden und erschütternden in einer so kecken Mannigfaltigkeit ab, und diese Abwechselung ist so natürlich, daß man kaum begreift, wie etwas Humoristisches mit solcher Kraft in der Phantasie eines Italieners, der zuverlässig kein Nachahmer der Engländer war, erwachsen konnte. Die Zuschauer sollen auch, in unaufhörlicher Bewegung, wie es der Dichter wollte, vom Lachen zum Weinen und vom Weinen zum Lachen übergegangen seyn. Neu war auch der Gedanke, die stärkste und schönste Rührung durch eine fabelhafte und doch äußerst einfache Darstellung der brüderlichen Liebe zu bewirken [t]). Gozzi scheint auch durch die Sensation, die dieses Stück erregte, bewogen worden zu seyn, alle folgenden Mährchen, die er für die Truppe Sacchi dramatisirte, zu Tragikomödien ähnlicher Art auszubilden. Ein besonderes philosophisches Interesse hat

t) Ein höheres Muster der Aufopferung findet sich in keinem Trauerspiele. Der Prinz Jennaro thut immer mehr für seinen Bruder, und wird von diesem immer mehr verkannt und zuletzt als ein Verräther zum Tode verurtheilt. Da ruft er aus:

Ingrato! — Eccovi 'l ferro, ecco la vita mia.
Mi tolga morte omai da tanta angosce;
Ch'io più non posso. Avverrà forse un giorno,
Che'l fratel mio mi pianga, e in sul sepolcro
Con sospiri e singulti invan mi chiami
Col nome d'innocente. Or sarai lieto,
Crudel Norando. Il sacrifizio basti
Di questo sangue almeno. Altra sciagura
Non succeda al fratello, e con Armilla
Viva lieto i suoi dì.

hat unter diesen Tragikomödien das grüne Vögelein (l'Augellino belverde). Es enthält die kräftigste Verspottung der Moral oder Anti-Moral, die Helvetius in seinem Buche vom Menschen vorträgt [u]). Gozzi legte nur, aus Irrthum oder Uebereilung, dieselbe Moral auch dem ganz anders denkenden Rousseau zur Last. Einige ernsthafte Stellen in diesen grünen Vögelein sind mehr werth, als Alles, was sich von moralischen Sentenzen in den übrigen italienischen Trauerspielen und Lustspielen findet [x]).

Um

u) Der philosophirende Prinz Renzo und die philosophirende Prinzessin Barberine beweisen ihrer Pflegemutter, daß diese sich am Ende doch nur aus Selbstliebe für sie aufgeopfert habe.

*Barb.* Che dimande son queste! Non v'è dubbio.
In voi stessa sentiste del piacere
Di far l'azione, e per ciò la faceste.
*Smer.* Per allattarvi mi svenai, spogliata
Mi son per rivestirvi; dalla bocca
Mi trassi 'l pane per nodrirvi insino
A quest' età; per voi mille afflizioni,
Mille angosce ho sofferte; ed avrò fatto
Tutto per amor proprio?
*Ren.* Voi mi fate
Rider di gusto. Ah, ah, ah. Sì, certo,
Per amor di voi stessa. V'ha occupata
Il fanatismo d'un' azion' eroica.
Quella dolcezza, che in voi sentivate
Di quell' azion, l'idea di guadagnarvi
Dominio sopra noi, sempre vi mosse
Ad operar per amor proprio.
*Smer.* O Cielo!
Dunque non ho con voi merito alcuno
Di quanto feci? &c.

x) Calmon, eine Statüe, sagt z. B.
E l'uome parte
Del sommo Giove, e, se medesmo amando,

Ama

Um dieses Stück zu sehen, verkleideten sich die gewissenhaftesten Mönche in den Klöstern zu Venedig, schlichen sich unerkannt in's Schauspielhaus, und horchten und lernten.

Andere poetische Arbeiten des Grafen Carlo Gozzi, z. B. seine Marfise, eine komische Epopöe in zwölf Gesängen und mehrere satyrische Gedichte, verdienen auch, nicht vergessen zu werden, wenn sie gleich nicht den Werth seiner Schauspiele haben [y]). Auch Boileau's Satyren sind von ihm in's Italienische übersetzt.

Nächst Carlo Gozzi kann in der neueren Geschichte der italienischen Litteratur nur noch ein einziger Dichter genannt werden, der in einer Dichtungsart Epoche machte.

---

Meta-

Ama il suo Creator. Celeste forza
E amor proprio nell' uom, ma'l proprio amore
Nessun più sente di colui, che, oprando
Colla compassion, colla virtude,
Colla pietà, felice, eterna vita,
Se nell' origin sua, nel centro suo
Amando, a se procura, e si compiace
Nella virtù, che gli empj tuoi maestri
Fanatismo chiamar per propria scusa.
Verran l'ore funeste, e alle afflizioni
Indispensabilmente umanitade
Sensibil esser dee. Verrà 'l momento,
Sì, pur troppo verrà, che doveranno
Gli uomini averti a schifo; e allor conforto
Sol ti sarà l'aver, mentre vivesti,
Coltivate le idee dentro al tuo seno
Di tua grandezza al tuo finir quì in terra.

y) In den Opere &c. T. VII. und VIII.

## Metastasio.

Die italienische Oper, die dem Apostolo Zeno ihre erste Veredelung verdankt, wurde das Vollkommenste, was sie werden zu können scheint, durch Pietro Metastasio.

Einer Wiederhohlung der hinlänglich bekannten Nachrichten von dem Leben dieses Operndichters bedarf es hier nicht. Nach der chronologischen Ordnung hätte Metastasio auch vor Gozzi genannt werden können; denn er war im J. 1698 zu Rom geboren; und gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts waren die meisten seiner Opern schon in ganz Europa berühmt [z]). Aber er lebte bis zum J. 1782, und bekleidete bis an seinen Tod das Amt eines kaiserlichen Hofpoeten für das Operntheater zu Wien. Man kann also, nach Gefallen, die Reihe der Dichter, die mit Dante anfängt, mit Metastasio, oder mit Carlo Gozzi schließen.

Der Einfluß, den der gelehrte Gravina auf die Entwickelung der Talente Metastasio's gehabt haben soll, kann nicht von Bedeutung gewesen seyn. Gravina selbst hatte eine so dürftige Idee von wahrer Poesie, daß weder seine Lehren, noch sein Beispiel einen jungen Dichter bilden konnten [a]). Auf's Höchste konnte

z) Schon im J. 1748 kamen die Opere drammatiche del Sgr. Abbate Pietro Metastasio in Venedig zum neunten Male heraus. *Nona* edizione steht wenigstens auf dem Titel dieser fünf Bände. Druck und Papier haben aber ein so armseliges Ansehen, daß Metastasio's Verehrer sich vermuthlich schon damals nach anständigeren Ausgaben sehnten, die denn auch im J. 1756 zu Turin und im J. 1778 zu Paris besorgt wurden.

a) S. oben, S. 451.

te er dem jungen Metastasio den Werth einer classischen Diction an das Herz legen. Die Bahn, die der junge Mann als Dichter betreten sollte, hatte Apostolo Zeno gebrochen. Ihn, in dessen Fußstapfen Metastasio trat, und nicht den frostigen Gravina, sollte man Metastasio's Lehrer nennen. Auch ist noch immer die Frage, ob Metastasio nur so viel, als Apostolo Zeno, für die Oper würde haben thun können, wenn Zeno ihm nicht den Weg gezeigt hätte. Wenigstens ist schwer zu begreifen, wie die fast phlegmatische Ruhe, mit der er, gewöhnlich nur auf Verlangen des Hofes, an seine poetischen Amtsgeschäfte ging, aus dem thätigen Eifer hätte hervorgehen können, ohne den noch kein Reformatorgeist war. Aber Metastasio trat zur rechten Zeit auf. Hindernisse fand er nur noch wenige zu überwinden; und diese wenigen überwand er durch die Zartheit seines Geschmacks, nicht durch Stärke der Phantasie. An dramatischer Kunst hat er seinen Lehrer Zeno nicht übertroffen, und vielleicht nicht einmal erreicht. Aber Zeno wußte seine dramatische Kunst noch nicht mit den Gesetzen des Operustyls in reine Uebereinstimmung zu bringen. Die Kraft und Bestimmtheit seines Ausdrucks war für den musicalischen Vortrag zu rauh. Metastasio drang mit feinem Sinn und hellem Verstande in's Innerste der musicalischen Poesie ein. Jede Forderung der Musik bemühte er sich poetisch zu erfüllen. Er kürzte die Recitative ab. Er brachte mehr Abwechselung in den Dialog. Und da ihm seine, nun auf's Höchste verfeinerte Muttersprache ganz zu Gebote stand, bildete er den italienischen Rhythmus zu einer Sylbenmusik aus, die einzig in ihrer Art ist.

Der Zauber der Versification und die Zartheit der Darstellung in Metastasio's Opern scheinen einige seiner sonst verständigen Bewunderer so hingerissen zu haben, daß sie überhaupt in diesen Opern nur unübertreffliche Schönheit sehen [b]). Unbillig würde es allerdings seyn, die Mängel, die von der musicalischen Poesie fast unzertrennlich sind, einem Operndichter als Fehler anzurechnen. Wäre Metastasio auch ein feinerer Charakterzeichner gewesen, würde doch die Oper nur wenig dabei haben gewinnen können. Aber in seiner Poesie eine besondre Kraft des philosophischen Geistes finden, weil er hier und da, so gut es gehen wollte, sogar metaphysische Dogmen dem recitativischen Vortrag anpaßte, kann auch nur ein schwärmender Bewunderer [c]). Zu den Mängeln, die von der musica-

b) Der sonst so männliche und nicht leicht in Extasen überwallende Arteaga geräth, als er in seiner Geschichte der italienischen Oper (Rivoluzioni del teatro music. Ital. T. II. p. 70.) auf seinen Liebling Metastasio kommt, so außer sich und wird so wortreich und gewöhnlich, daß man ihn kaum noch erkennt.

c) So bewundert Arteaga z. B. die Stelle in der Betulia, wo Achior dem Osias in Recitativen das Daseyn Gottes beweiset.

*Oz.* Or dimmi.
Credi, Achior, che possa
Cosa alcuna prodursi
Senza la sua cagion?
*Ach.* No.
*Oz.* D'una in altra
Passando col pensier, non ti riduci
Qualche cagione a confessar, da cui
Tutte dipendian l'altre?
*Ach.* E ciò dimostra,
Che v'è Dio; non ch'è solo. Esser non ponno
Queste prime cagioni i nostri Dei?

*Oz.*

musikalischen Poesie fast unzertrennlich sind, gehörte auch nicht die Monotonie, die man empfindet, sobald man mehrere Opern von Metastasio unmittelbar nach einander lieset. In allen herrscht mit wenig oder gar keiner inneren Abwechselung dieselbe Art von Zärtlichkeit und dieselbe Art von Leidenschaften; eine ähnliche Würde, und eine ähnliche Rührung. Billig übersehen wir bei Metastasio, wie bei Corneille und Racine, die auffallende Modernisirung antiker Charaktere. Verliebt im romantischen Style mußten nun einmal Griechen und Römer in der italienischen Oper, wie in der französischen Tragödie, werden, wenn die Schauspieldichter nicht auf das Recht Verzicht thun sollten, ihr Publicum von der Seite zu berühren, von der es am empfänglichsten war. Aber unbeschränkt sollte denn doch diese Freiheit auch nicht seyn. Wenn Julius Cäsar seine Zärtlichkeit in einer Opernarie singt, wird der Contrast zwischen der historischen und der poetischen Wahrheit in diesem Falle doppelt so schneidend, als wenn Cäsar dieselbe Empfindung im Trauerspiele nur ausspricht [d]). Ueberhaupt war Metasta-

*Oz.* Quali Dei, caro Prence? I tronchi, i marmi
Sculti da voi?
*Ach.* Ma se que' marmi a' saggi
Fosser simboli sol delle immortali
Essenze creatrici; ancor direfti,
Che i miei Dei non son Dei?
*Oz.* Sì, perchè molti, etc.

d) In der Oper Cato ist Cäsar der Geliebte der Marzia, der Tochter Cato's. Da singt er unter andern:
Chi un *dolce amor* condanna,
Vegga *la mia nemica*,
L'ascolti, e poi mi dica,
Se debolezza è amor.
Quando *da sì bel fonte*

Deri-

tastasio, für einen Mann von seiner ästhetischen Feinheit besonders, viel zu wenig delicat in der Wahl des Stoffs zu seinen musicalisch-dramatischen Darstellungen. Er scheint entweder gar nicht empfunden, oder nicht genug bedacht zu haben, daß der Ernst gewisser Empfindungen, die auf einer Verwickelung moralischer Verhältnisse beruhen, kaum eine poetische Ausschmückung erträgt und die musicalische durchaus verstößt. Unbekümmert um diese Wahrheit, ließ er den Cato von Utika die Gründe, warum dieser Patriot die Freiheit Rom's nicht überleben wollte, absingen [e]). In den Opern Themistokles und Attilius Regulus werden diese beiden Helden, wenn sie ihren Patriotismus in Recitativen und Arien vortragen, auffallend zu kleinlichen Theaterhelden. Aber wo Metastasio in seinen Opern nur auf treue und melodisch schöne Gemälde der Gefühle und Leidenschaften bedacht ist, die ohne innern Widerspruch

Derivano gli affetti,
Vi son gli Eroi soggetti,
Amano i Numi ancor.

e) *Ful.* E il Senato. . . . *Cat.* Il Senato
Non è più quel di pria; di schiavi è fatto
Un vilissimo gregge. *Ful.* E Roma. . . .
*Cat.* E Roma
Non sta fra quelle mura. Ella è per tutto,
Dove ancor non è spento
Di gloria e libertà l'amor natio.
Son Roma i fidi miei, Roma son' io.
Và, ritorna al tuo tiranno,
Servi pure al tuo sovrano,
Ma non dir che sei Romano,
Finchè vivi in servitù.
Se al tuo cor non reca affanno
D'un vil giogo ancor lo scorno,
Vergognar faratti un giorno
Qualche resto di virtù.

*Atto, II.*

spruch eine musicalische Form annahmen, ist sein Ausdruck so wahr und so tief eindringend, als seine Sprache einfach und doch immer edel und poetisch ist. Liebe und Zärtlichkeit in allen Variationen, Rache, Schwermuth, Zuversicht, Sehnsucht, Zorn, Eifersucht, Unschuld, Fröhlichkeit, und jeden Seelenzustand, der der lyrischen Darstellung nur einigermaßen entgegenkommt, zeichnet Metastasio so bestimmt, kräftig und geistvoll, und dazu in schöneren Versen, als irgend ein neuerer Dichter [f]). In der Kunst, eine

f) Durch die nachahmende Harmonie, wie man es nennt, oder den Ausdruck durch den Rhythmus vollendete Metastasio den Zauber seiner Empfindungsgemählde. So mahlt er das Streben der Hoffnung, die nahe am Ziele ist:

Qual destrier che all' albergo è vicino
Più veloce s'affretta nel corso:
Non l'arresta l'angustia del morso,
Non la voce, che legge gli dà.
Tal quest' alma, che piena è di speme,
Nulla teme, consiglio non sente:
E si forma una gioja presente
Del pensiero che lieta sarà.

Und so schmiegt sich, wenn gleich nicht in diesem Grade auffallend, in den meisten Arien Metastasio's die rhythmische Melodie an die Wahrheit des Ausdrucks, z. B. in dem lyrischen Gemählde der schmachtenden Liebe:

Oh che felici pianti!
Che amabile martir!
Pur che si possa dir:
Quel core è mio.
Di due bell' alme amanti
Un' alma allor si fà,
Un alma che non ha
Che un sol desio.

Mit dieser Arie vergleiche man zur Probe die folgende, wo Begeisterung und stürmender Muth gezeichnet wird:

 Fiam-

Digitized by Google

niemand fragt. Eine Lücke blieb in der Litteratur der komischen Oper. Denn für diese hatte Apostolo Zeno wenig, und Metastasio gar nichts gethan. Sie gerieth in Hände, durch die sie auf mannigfaltige Art gemodelt und aufgestutzt, aber nicht veredelt werden konnte.

Wenn Concurrenz und rastlose Bestrebung hinreichten, einer Dichtungsart die erwünschte Vollendung zu geben, müßte das regelmäßige Trauerspiel in der italienischen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts den Neid aller andern Nationen erregt haben. Alles, was den Italienern noch von poetischer Kraft übrig geblieben war, schien eine Richtung auf die tragische Kunst genommen zu haben, seitdem die Merope des Marchese Maffei bewundert wurde. Die Menge von italienischen Trauerspielen, die nach dieser Merope erschienen sind, ist kaum zu übersehen; und der Wetteifer hat bis auf die neueste Epoche der politischen Umkehrung Italiens fort gedauert [h]). Nicht zu vergessen ist dabei der Umstand, daß die meisten dieser eifrigen Tragiker Personen vom ersten Stande waren. Einige ihrer Stücke möchten wohl manchem französischen Trauerspiele, das bekannter geworden ist, die Wage halten. Aber keines hat als ein Werk des siegenden Genies den übrigen den Preis abgewonnen. Zu einer speciellen Würdigung der vorzüglicheren unter ihnen ist also hier nicht der Ort. Zunächst auf die Merope folg-

h) Die vollständigste Nachweisung über die neueste dramatische Litteratur der Italiener findet man im 6ten Bande der Storia critica de' teatri antichi e moderni di *Pietro Napoli-Signorelli*, Nap. 1790. Mit dem Beiwort *critica* auf dem Titel muß man es nicht zu genau nehmen.

folgten die Trauerspiele des Venezianers Reconati und eines Doctors Baruffaldi. Den griechischen Styl mit Chören suchten zuletzt noch ein Mal Domenico Lazzarini und sein Schüler Giuseppe Salio wieder in das italienische Trauerspiel einzuführen. Näher an den Styl der Merope hielten sich Semproni, Savioli, Corio und Antonio Bianchi. Mehr als die Trauerspiele dieser Autoren wurden die des Alfonso Varano und des Jesuiten Granelli bemerkt. Der feine Saverio Bettinelli, der die Würde seines geistlichen Ranges mit einer in Italien ungewöhnlichen Verehrung des unchristlichen Voltaire zu vereinigen wußte, ahmte auch die Trauerspiele Voltaire's nicht ohne Geschicklichkeit nach. An diese Reihe schlossen sich Carl Antonio Monti, der Graf Alessandro Carli, der Abate Willi, der Ritter Duranti, der Ritter Pindemonte, der Graf Campi, der Pater Salvi, und viele Andere. Dieses litterarische Wettrennen nach einem Ziele, das Keiner erreichte, wurde im J. 1772 noch durch den Preis vermehrt, den der Herzog von Parma auf das beste neue Trauerspiel setzte. Fünf Theaterstücke wurden auf diese Art als gute Trauerspiele zu Parma gekrönt. Ungefähr um dieselbe Zeit machte der Pater Ringhieri biblische Trauerspiele aus der Geschichte der Sündfluth und des Königs Nebukadnezar. Nach dem J. 1787 haben unter Andern noch Giovanni Greppi, der Senator Marescalchi, Matteo Borsa, der Abate Biamonti, der Abate Moreschi, der Graf Pepoli, der Abate Monti, und der Graf Alfieri Trauerspiele herausgegeben. Moreschi und Pepoli brachten zuerst Scenen aus der englischen Geschichte auf das italienische Trauerspiel-Theater.

Graf Alfieri's Stücke übertreffen durch Natürlichkeit des Dialogs und durch Wärme des Ausdrucks viele andre.

Unter den Theaterstücken des Abate Willi und des Grafen Pepoli sind auch bürgerliche Trauerspiele und rührende Lustspiele (commedie lagrimose) im Style Diderot's, Mercier's und andrer Franzosen, die in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts bürgerliche und häusliche Rührung statt des tragischen Pathos des Corneille und Racine auf einige Zeit in die Mode brachten. Die Italiener würden geglaubt haben, der Ehre ihrer Litteratur etwas zu vergeben, wenn sie nicht auch diese französische Mode mitgemacht hätten.

Des regelmäßigen Lustspiels nahmen sich nach Goldoni besonders der Abate Willi und der Marchese Francesco Albergati an. Albergati ist der einzige italienische Lustspieldichter, dem es geglückt ist, den komischen Styl der französischen Charakterstücke mit französischer Feinheit nachzuahmen [i]). Zu Goldoni's Schule hatte sich vorher noch der Doctor Nelli von Siena gesellt. Von allen seinen Lustspielen ist aber nur selten noch die Rede [k]).

Gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ging das italienische Theater in Paris, das ein-

i) Einige Nachricht von der Entstehung dieser Lustspiele und von der Aufnahme, die sie bei dem Publicum fanden, giebt der Marchese Albergati selbst in den kleinen Vorreden vor jedem Stücke des Nuovo teatro comico del Marchese Franc. Albergati Capacelli, Venez. 1778, in 5 Bänden.

k) Sie füllen indessen 5 Bände, die zu Venedig im Jahr 1762 herauskamen.

einzige außer Italien, wo echte Kunstkomödien gespielt wurden, in ein französisches Theater über. Unter der Direction des älteren Riccoboni hatte es im J. 1716 die äußerste Höhe seiner Ausbildung erreicht. Aber wenige Jahre nachher mußte der Arlechino auf diesem Theater sich schon bequemen, zur Abwechselung auch Französisch zu sprechen. Jetzt fingen mehrere französische Komiker an, gute Stücke im halb italienischen Geschmacke für dieses Theater zu liefern, das bis auf die neueste Zeit den Namen des italienischen behielt. Erst im J. 1780 wurden die italienischen Masken auf diesem Theater verboten, nachdem es durch das Spiel des berühmten Carlin oder, wie er eigentlich hieß, Carlo Bertinazzi, der zur Bewunderung aller Zuschauer in Paris der verbrauchten Rolle des Harlekin ein neues Interesse gab, zuletzt noch ein Mal in Aufnahme gekommen war. Immer wird es in der Geschichte des italienischen Geschmacks denkwürdig bleiben, daß um dieselbe Zeit, als Goldoni und seine Partei den komischen Nationalstyl der Italiener in Italien selbst vertilgen und sich dadurch den Franzosen empfehlen wollten, eben dieser Styl in Paris, zwar nicht dem französischen vorgezogen, aber doch neben diesem geschätzt wurde.

Die Schäferspiele, deren das italienische Publicum in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts nicht genug bekommen konnte, sind, wie es scheint, in und außer Italien auf immer von den Theatern verschwunden.

Von neuen Versuchen der Italiener in der epischen Poesie nach Fortinguerra ist wenigstens nichts allgemein bekannt geworden.

Die lyrische Poesie hat in der italienischen Litteratur immer mehr den alten Sonetten und Canzonen-Charakter verloren und sich zum Styl der Cantate geneigt, seitdem diese die verbindende Mittelgattung zwischen dem lyrischen und dramatischen Gesange geworden ist. An neuen Sonetten hat es in Italien bis auf unsre Zeit nicht gefehlt. Aber der romantische Geist der älteren Sonettenpoesie hat sich längst verloren. Fast alle Sonette, die man in den Werken neuerer italienischen Dichter und Versificatoren findet, sind kalte Gelegenheitsstücke. Zu den elegantesten dieser Art gehören die des Abate Carlo Innocenzio Frugoni [1]), der durch einige andre seiner vielen poetischen Werke bekannter geworden ist. Er lebte vom Jahr 1692 bis 1768. Seine Gönner waren besonders die Herzoge von Parma. Seine leichten, meist scherzenden Canzonetten interessiren mehr, als seine Sonette.

Die poetische Uebersetzung der Psalme von Saverio Mattei, die im J. 1773 herauskam, verdient, bei dieser Gelegenheit nicht übersehen zu werden. Sie hat nur einen zu üppigen und hüpfenden Schwung des Rhythmus und einen fast zu italienischen Ton. Aber eben in dieser Art von leichtsinnig scheinender Modernisirung des alten ebräischen Psalmenstyls erkennt man die poetische Stimmung der heutigen Italiener.

Das beste Lehrgedicht in der italienischen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts ist die Schauspiel-

1) In den drei ersten Bänden der schön gedruckten Opere del Sgr. Abate Carlo Innocenzio Frugoni, Parma, 1779.

spielkunst (l'Arte representativa) von demselben Lodovico Riccoboni, der vom J. 1682 bis 1752 lebte und das italienische Theater zu Paris auf einige Zeit in großes Ansehen brachte. Sein didaktisch poetischer Styl ist ein wenig pretiös und ein wenig gedehnt, aber nicht ohne Geist; und seine Gedanken interessiren [m]).

Die Nachahmung des französischen Geschmacks brachte der poetischen Epistel in Italien einigen Gewinn. Die älteren italienischen Episteln sind Eins und Dasselbe mit den Satyren in der Manier Ariost's und Alamanni's. Die Kunst, bald ernsthaft, bald scherzend, praktische Gedanken in leichten Versen auszuführen und dieser Ausführung die Form eines Briefes zu geben, lernte zuerst Frugoni den Franzosen ab. Noch weiter brachte es in der Nachahmung der gefälligen Leichtigkeit und Präcision des französischen Epistelnstyls der Graf Francesco Algarotti, der, wenn gleich von Geburt ein Venezianer, doch ganz französisch gebildet war und deßwegen mit seinen Talenten und Kenntnissen um so leichter einen Zutritt in den litterarischen Zirkel des Königs Friedrichs II. von Preußen finden konnte. Der übrigen Verdienste, die sich Algarotti um die italienische Litteratur erworben hat, wird unten gedacht werden müssen. Er starb im J. 1764 [n]). Die neuesten unter den bekannter gewordenen poetischen Briefen in italienischer Sprache und

m) Die Arte representativa von Riccoboni kam im Jahr 1728 als ein Anhang der Histoire du théatre Italien desselben Verfassers heraus.

n) Algarotti's Episteln wurden zum ersten Male im Jahr 1759 gedruckt. Nachher sind sie in die Sammlung seiner Werke (Livorno, 1763) aufgenommen.

und französischer Manier sind die des Ritters Pindemonte [o]).

Die satyrische Poesie der Italiener hat fast unverändert ihre alte Gestalt behalten. Die ernsthafte oder regelmäßige Satyre ist eifernd und bitter, die burleske unsauber und possenhaft geblieben. In die erste Classe gehört der Triumph der Demuth (Trionfo dell' Umiltà), eine Satyre auf den römischen Hof, nebst zwölf Sermonen, vom Grafen Gasparo Gozzi, einem älteren Bruder des berühmten Carlo Gozzi [p]). Sie sind weit feiner und eleganter, als die des Ritters Dotti. Die burleske Satyre in Berni's Manier setzte besonders der Abate Frugoni fort [q]).

Ein seltsames Product des modernisirten Volkswitzes der älteren Italiener ist eine Art von Eulenspiegeliade in zwanzig Gesängen von zwanzig Verfassern. Sie hat den Titel: Bertoldo, Bertoldino und Cacasenno [r]) nach den drei Helden eines Volksmährchens, das für die Italiener ungefähr dasselbe

o) Unter dem Titel: Versi di Polidete Melpomenio (Bassano, 1784) findet man die poetischen Briefe des Ritters Pindemonte.

p) Der Trionfo dell' Umiltà und die Sermonen des Grafen Gasparo Gozzi kamen zu Venedig im Jahr 1764 heraus.

q) Ueber anderthalb hundert Sonetti bernieschi von Frugoni stehen im dritten Bande seiner Opere, unter andern solche, wie das erste, das sich anfängt:
In *atto maestoso di pisciare*
Stava sotto le scale il Dittatore.

r) Bertoldo, con Bertoldino e Cacasenno, in ottava rima, Venez. 1739, in 8vo. Die zwanzig Verfasser sind hinter der Vorrede aufgezählt und genannt.

selbe, was für uns die Geschichte Till Eulenspiegels, ist. Unter den Zwanzigern, die dieses komische Mährchen, jeder nach seinem eignen Witz, in Stanzen erzählen, ist Frugoni der berühmteste. Ihm gehört der zehnte Gesang.

Den Styl der äsopischen Fabeln des Phädrus haben in neueren Zeiten, mit mehr Leichtigkeit und Anmuth, als im sechzehnten Jahrhundert, Pavesi und Verdizotti *), der Abate Roberti und Don Lorenzo Pignotti nachgeahmt.

Außer diesen italienischen Gedichten aus dem achtzehnten Jahrhundert sind Theils einzeln, Theils in Sammlungen, so viele, deren Verfasser um dieselbe Zeit lebten, oder noch leben, gedruckt, daß sie zusammen eine Bibliothek von nicht kleinerem Umfange, als die der italienischen Poesie des sechzehnten Jahrhunderts, bilden. Sie zu registriren, zu ordnen und zu recensiren, überläßt der Geschichtschreiber, der nur die Fortschritte des litterarischen Geschmacks erzählen will, dem Litterator, der das Geschäft einer speciellen Bearbeitung dieses Faches der neueren Litteratur übernimmt. Einige dieser vielen Gedichte, z. B. die von Baretti, Bertola und Pellegrini sind bekannter geworden, als andre, die eben so wenig in Masse zu verwerfen sind, z. B. die von Calsabigi, Tagliazucchi, Passeroni, Damiani, Guarinini, Savioli, Sgrilli, Bregnoni, Neri, Fusconi, Cesarini, Colpani, Tartarotti, Ravizza, Parini, Oliveri, Bondi, Cimerio, Tommasini, Diodati, Salandri, Zucchiroli, Zeviani, Caval-

*) S. oben S. 358.

Cavalli, Cazza, Tarsia, Pozzi, Vanetti, Cataneo, Strasoldo, Florio, Zampieri, Saccenti, Moro, und Andern [t]).

Der italienische Nationalgeist hat also seine poetische Tendenz nicht verloren. Aber eine Verbindung von Begebenheiten, die kein Geschichtschreiber voraussehen kann, wird nöthig seyn, wenn dieser Nationalgeist wieder energisch wirken und auch in der Poesie sich nicht mit schön klingenden Versen, artigen Tändeleien, feierlicher Declamation und ergötzender Gedankenlosigkeit begnügen soll. Bis dahin ist unter den poetischen Merkwürdigkeiten des heutigen Italiens die Kunst der Improvisatoren von mehr Bedeutung, als die meisten gedruckten Sammlungen von neueren Gedichten. Jene Kunst beweiset, mit welcher Biegsamkeit und Kraft eine italienische Phantasie, wenn sie einmal in Bewegung ist, Bilder und Worte in poetische Verhältnisse zusammenträgt. Daraus erklärt sich, wie es einem Italiener auch bei einer nur mäßigen Cultur des Geistes möglich ist, durch ein Bändchen nicht schlechter Verse die Zahl der vielen, die er vor sich findet, zu vermehren, wenn er die Poesie seiner Vorfahren auch nur mit dem Gedächtnisse aufgefaßt hat. Der erkünstelte, und doch glückliche Enthusiasmus der heutigen Improvisatoren ist das lebendige Denkmal der guten Zeit des italienischen Geistes.

t) Werke von allen diesen Dichtern und Versificatoren, und noch viele andre, die in dasselbe Fach gehören, finden sich beisammen auf der königl. Universitätsbibliothek zu Göttingen.

---

## Zweites Capitel.

### Geschichte der schönen Prose.

Die schöne Prose hatte im neueren Italien nicht, wie im alten Griechenland, das Glück, zur Vollkommenheit zu reifen, nachdem ihr die Poesie glorreich vorangegangen war. Nur in den letzten Decennien des sechzehnten und den ersten des siebzehnten Jahrhunderts verräth sich der Rückgang der italienischen Cultur weniger durch die prosaischen Werke, die mit Fleiß geschrieben sind, als durch die Gedichte. Aber seit dieser Zeit war auch auf ein Mal alle wahre Beredsamkeit in der italienischen Litteratur ein volles Jahrhundert hindurch wie abgestorben; und nicht eher, als bis das Studium der französischen Schriftsteller in einigen Italienern die veraltete Idee von wahrer Schönheit des prosaischen Styls wieder weckte, schienen sie für diese Schönheit noch einigen Sinn gerettet zu haben.

Der Novellenstyl war es nicht mehr, was der wahren Prose im Wege stand. Jener Styl hatte sich von dieser immer mehr abgeschieden, seitdem Machiavell im Geiste der Alten den rechten Ton angegeben hatte. Es kamen auch keine neuen Novellen von Bedeutung mehr zum Vorschein. Aber das Studium der classischen Prose des Alterthums verlor den Einfluß, den es bis dahin auf die italienische Litteratur gehabt hatte. Sich selbst überlassen, ver-

vermochte nun der italienische Geist um so weniger, seinem Hange zum Weichlichen und Weitschweifigen im prosaischen Ausdruck zu widerstehen, je aufmerksamer die Kirche über den denkenden Kopf wachte, der etwas Ernsthaftes über die Gegenstände zu sagen hatte, deren freie und geistvolle Behandlung den prosaischen Autor bildet.

Den letzten Versuch, durch Schriften im Styl der altmodischen Liebes- und Heldengeschichten die italienische Lesewelt zu ergötzen, machte nicht ganz ohne Glück Francesco Loredano, ein venezianischer Patrizier, der im Scherz und Ernst Vielerlei schrieb. Sein Roman Dianea wurde bis zum Jahr 1667 drei und zwanzig Mal aufgelegt u). Er fand es auch nicht unschicklich, die Geschichte des Pyramus und der Thisbe in eine Novelle zu bringen und das liebende Paar romantische Briefe wechseln zu lassen. Ein ähnlicher Mißbrauch der Prose sind die genialischen Scherze (Scherzi geniali) dieses Loredano. So nannte er, wunderlich genug, eine Sammlung declamatorischer Briefe und Reden, die er auf die widersinnigste Weise den Helden und Heldinnen des Alterthums in den Mund legt x). Eben dieser

u) In den Opere di Gio. Francesco Loredano, Venez. 1767, in 8 Bänden, steht auf dem Titel der Dianea: *Vigesima terza impressione.* So fleissig wurde also im siebzehnten Jahrhundert ein Buch gelesen, das sich anfängt: Non era ancora adorato in oriente la Luna, nè l'imperio di Asia avea ricevuto il comando dalla tirannide d'un solo; quando in una isola del mar Carpatio approdò una rinforzata galea — per involarsi allo sdegno del cielo, *che col fabbricare monti dell' onde minacciava precipizj ai naviganti*, s'era ritirata etc.

x) In den Opere del Loredano sind die Scherzi geniali zum acht und zwanzigsten Male gedruckt.

ser Loredano that das Seinige, die scherzhafte und burleske Prose, die sich seit Berni in der Mode erhalten hatte, mit dem alt-romantischen Styl zu combiniren. Unter dem Titel: Akademische Einfälle (Bizarrie academiche) gab er ein Gemisch von Erzählungen und pedantisch komischen Abhandlungen heraus, die an Berni's Akademie [y]) erinnern, aber in der Vergleichung mit ihr sich nur noch frostiger ausnehmen. Selbst die didaktische Prose wollte Loredano wieder romantisiren. Seine Liebeszweifel (Dubbj amorosi), auf Verlangen einer Dame geschrieben, sind Abhandlungen über ungefähr dieselben Fragen, die in den alten Liebesgerichten (corti d'amore) verhandelt wurden, und ungefähr in demselben alt-romantischen Geschmacke ausgeführt. Endlich legte Loredano auch Hand an die politische Geschichte, um sie den alten Ritterromanen so ähnlich zu machen, als es ohne Verletzung der historischen Wahrheit möglich war. Er erzählte in einem Werke von eilf Büchern die Geschichte der Könige von Cypern aus dem Hause Lüsignan (Istorie de' Rè Lusignani) [z]). Wäre die Sprache weniger schleppend, so würde diese Geschichte unter allen Schriften ihres Verfassers noch die beste seyn. Der Ruhm Loredano's starb mit seinem Zeitalter ab.

An die Cultur der satyrischen Prose, die mit der burlesken im sechzehnten Jahrhundert nicht ohne Geist vereinigt worden war, wurde schon im siebzehnten Jahrhundert wenig mehr gedacht. Das ein-

y) S. oben S. 334.
z) Im 5ten Bande der Opere.

einzige Werk dieser Art, das Aufsehen erregte, war Ferrante Pallavicino's himmlische Ehescheidung (Divorzio celeste)[a]), die keckeste Satyre, die gegen den Mißbrauch der geistlichen Gewalt je von einem Katholiken geschrieben ist. Ein Ketzer wollte dieser Pallavicino, den man mit vielen andern Schriftstellern aus derselben angesehnen Familie nicht verwechseln muß, durchaus nicht seyn. Was er aber seyn wollte, oder im Herzen war, ist schwer zu sagen. Einige seiner Freunde sprachen ihm aus guter Meinung eben das Werk ab, das ihn am bekanntesten gemacht hat. Aber er mußte doch mit dem Leben dafür büßen. In Avignon, wohin er nach mehreren Reisen gegangen war, wurde er in Verhaft genommen und im J. 1644 enthauptet. Die Art seiner Hinrichtung scheint zu beweisen, daß man ihn unmittelbar als einen Rebellen, und nur mittelbar als einen Ketzer bestrafen wollte. Sein ketzerisches Buch war auch mehr gegen die Person des Pabstes Urban VIII. und die Mißbräuche der geistlichen Gewalt, als gegen diese Gewalt überhaupt gerichtet. Aber ärgerlich ist das Buch darum nicht weniger, auch nach protestantischen, und selbst nach philosophischen Begriffen. Es ist ein komischer Roman in Briefen und Monologen, wahrscheinlich der erste in seiner Art. Die Correspondenten und Interlocutoren sind Gott der Vater, Gott der Sohn, der heil. Paulus, der heil. Lucas, Mönche, Nonnen, und andre Personen. Gott der Vater giebt dem Sohne seine Mißbilligung darüber zu erkennen, daß der Sohn noch immer der Vermählte der Kirche bleibe, die jetzt ein so scandalöses Leben führe. Der Sohn

a) Ich kenne sie nur aus den Opere *scelte* di Ferrante Pallavicino; Villafranca, 1660, in 8vo.

Sohn erklärt sich. Der heil. Paulus wird nach Rom abgesandt, um über die Lebensart der Kirche Bericht abzustatten. Der Bericht fällt so aus, daß im himmlischen Ehestandsgerichte auf Scheidung erkannt werden muß. Nun melden sich die lutherische, die reformirte und andre ketzerische Kirchen als Bräute. Sie werden aber alle zurückgewiesen, weil der Heiland lieber im Cölibat leben, als mit einer menschlichen Kirche wieder vermählt seyn will. Pallavicino's Ausführung dieser kecken Idee hat wenig ästhetischen Werth. Zur Kritik ihres Zwecks ist hier nicht der Ort.

* *
*

Am längsten erhielt sich der Geist der wahren Prose im historischen Style. Einige italienische Geschichtschreiber, die noch in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts lebten, verdienen Männer des sechzehnten zu heissen. Der erste unter ihnen ist der Pater Paolo Sarpi, ein Venezianer. Er war im J. 1552 geboren, trat in den Serviten Orden, und vertheidigte die Freiheit der weltlichen Regierungen gegen die päbstliche Gewalt so tapfer, daß ihn der Pabst Paul V. in den Bann that. Dieselben Grundsätze, die Sarpi vertheidigte, behauptete auch der Senat von Venedig gegen den Pabst. Sarpi wurde also im Schooße seiner Vaterstadt von dem Bannstrahle nicht getroffen. Er lebte bis zum J. 1623. Seine Geschichte des tridentinischen Conciliums b), zu der er sich nicht als Verfasser bekannte, ist,

b) Istoria del concilio Tridentino, Londra, 1619, in fol. Der Verfasser heißt auf dem Titel *Pietro Soave*. Daß dieser Pietro Soave und der Pater Sarpi oder

ist, wenn gleich kein Meisterwerk in der historischen Kunst, doch die erste pragmatische Kirchengeschichte in einer neueren Sprache; nicht schön, aber auch nicht ungeschickt geschrieben. Anziehend für den Verstand wird diese Geschichte des tridentinischen Conciliums schon dadurch, daß sie historische Ausführung eines Grundsatzes ist. Sie soll beweisen, daß die Trennung der abendländischen Kirche, die durch Luther's und Zwingli's Reformation bewirkt wurde, füglich hätte verhütet werden können, wenn der römische Hof nicht die Behauptung einer widerrechtlichen Hoheit in weltlichen Verhältnissen dem Wohl der Kirche vorgezogen hätte. Die Freimüthigkeit, mit welcher Sarpi, sonst ein gewissenhafter Katholik, die Intriguen aufdeckt, durch die man von Rom aus die redlichen Bemühungen der gutgesinnten Prälaten in der tridentinischen Versammlung entkräftete, ist für jeden Geschichtschreiber nachahmungswerth. Wenn die Simplicität der Erzählungsart dieses Geistlichen einem feineren Geschmacke nicht genügt, so muß man nicht vergessen, daß die Erzählung theologischer Streitigkeiten, die nächst den Intriguen hier die Hauptsache waren, mit den Gesetzen der feineren Darstellungskunst kaum vereinbar ist c).

Einen Stoff, in dessen Bearbeitung der größte Geschichtschreiber alle seine Talente benutzen konnte, wählte zur historischen Darstellung Arrigo Caterino Davila, der Sohn eines Cypriers von angesehener Familie, geboren im J. 1576. Durch seinen Vater, der von der Insel Cypern, als diese eine Beute

der

Fra Paolo, wie er auch oft genannt wird, eine und dieselbe Person ist, hat man erst spät entdeckt.

c) Die Proben des Styls werden von hier an ohne Nachtheil dieser Geschichte wegfallen können.

der Türken wurde, nach Venedig geflüchtet war, kam Davila schon in seiner Kindheit in Verbindung mit dem königlich französischen Hause. Der König und die Königinn von Frankreich waren seine Pathen. Unter ihrem Schutze wurde er in der Normandie erzogen. Dann nahmen ihn seine Pathen als Pagen an ihren Hof. Als er achtzehn Jahr alt war, trat er in französische Militärdienste und zeichnete sich bei mehreren Gelegenheit rühmlich aus. Im J. 1599 kehrte er auf Verlangen seines Vaters nach Italien zurück. Er wurde nun Offizier in venezianischen Diensten, stieg von einer militärischen Ehrenstufe zur andern, bekleidete die Stelle eines Gouverneurs in Dalmatien, in Friaul und auf der Insel Candia, und galt in Venedig für den ersten Mann nach dem Dogen. Sein Degen wurde nicht weniger respectirt, als seine Feder. Seine Biographen vergessen nicht, eines Duells zu erwähnen, in dem er seinen Gegner durch und durch stieß. Unglücklich und seltsam war sein Tod. Auf einer Reise in Amtsgeschäften, wo er mit einem unbedeutenden Menschen in Streit gerathen war, wurde er von diesem Elenden meuchelmörderisch mit einer Pistole erschossen. Er stürzte todt zu Boden in Gegenwart seiner Gattin und seiner Söhne. Ein Blutbad entstand auf der Stelle, wo er gefallen war. Einer seiner Söhne erlegte den Meuchelmörder, dessen Anhänger wieder Davila's Capellan niederstießen. Mehrere Personen wurden in diesem Gemetzel verwundet. Es ereignete sich im J. 1631. Die Geschichte der bürgerlichen Kriege in Frankreich d), durch die Davila's

d) Die Storia delle guerre civili di Francia, da Arrigo Caterino Davila ist eins von den Werken, die man freilich in den meisten europäischen Sprachen lesen kann.

vila's Nahme bekannter geworden ist, als durch seine militärischen Verdienste, hatte er ein Jahr vor seinem Tode herausgegeben. Es ist schwer, genau den Rang zu bestimmen, den er als pragmatischer Geschichtschreiber neben Machiavell und Guicciardini einnehmen soll. Nur über diese darf man ihn nicht stellen. Aber in der Vergleichung mit neueren Geschichtsbüchern behauptet Davila's Werk leicht vor sehr vielen den Vorzug. Es trägt den Charakter des praktischen Mannes, der in der großen Welt zu leben und zu wirken gewohnt war, der die Begebenheiten, die er erzählt, nicht bloß aus Büchern kannte, und der einen Theil derselben mit erlebt hatte. Es ist ein ausführliches, fast weitläuftiges Werk, wenn gleich nur in funfzehn Bücher eingetheilt. Die Ausführlichkeit gehörte wesentlich zu Davila's Plan. Denn was sich in dem Zeitraume vom J. 1559 bis 1598, den sein Buch umfaßt, Merkwürdiges in den politischen und kirchlichen Verhältnissen Frankreichs zugetragen hatte, wollte Davila mit pragmatischer Gründlichkeit erklären, und nicht bloß erzählen. Er wollte jede öffentliche Begebenheit durch die Irrgänge der Leidenschaften und besonders der Hof-Intriguen bis zu ihrem verborgenen Keime verfolgen. Sich dazu die nöthigen Notizen zu verschaffen, benutzte er jede Bekanntschaft, die er bei seinem langen Aufenthalt in Frankreich und in französischen Diensten gemacht hatte. Kein neuerer Geschichtschreiber vor Davila hat sich das Studium der politischen Intriguen so angelegen seyn lassen. Aber dieses Studium verleitete ihn nicht nur zur Umständlichkeit; es verwickelte ihn

Aber sollte eine neue deutsche Uebersetzung jetzt nicht ein neues Interesse haben, seitdem eine andre Zerrüttung in Frankreich durch Einen Mann auf eine ähnliche Art geendigt ist!

ihn auch in Subtilitäten, die, wenn sie auch nicht eines Historikers unwürdig sind, doch seine historische Treue verdächtig machen, weil sie besorgen lassen, daß er wohl ein Mal die Facta nach den Erklärungsgründen gemodelt habe, um sie nur sinnreich erklären zu können. Abgerechnet diesen Hyperpragmatismus, ist Davila's Geschichtsbuch eins von denen, die auch im großen Publicum Leser finden können. Ohne romaneske Verbrämungen des Styls, hat es das innere Interesse eines Romans, besonders von der Epoche an, wo Heinrich IV., der Fürst, in dessen Charakter die Vorzüge und Schwächen des romantischen Rittersinns bis zum Wunderbaren mit dem politischen Verstande der neueren Zeit vereinigt waren, auf den Schauplatz tritt und der Zerrüttung Frankreichs durch eine schöne und heroische That nach der andern ein Ende macht. Das Lob, das Davila diesem Könige ertheilt, unter dessen Fahnen er als Jüngling in den Niederlanden gedient hatte, ist seitdem zu oft von der ganzen Nation ausgesprochen worden, als daß es auch nur noch den Schein der Parteilichkeit haben könnte. Das ganze Werk verbindet das Interesse eines Romans mit pragmatischer Einheit eben dadurch, daß die innern Zerrüttungen Frankreichs, die Davila beschreibt, ungefähr um dieselbe Zeit anfangen, als der Mann geboren wurde, der bestimmt war, Glück und Frieden wieder in sein Vaterland zurückzuführen.

Der dritte italienische Geschichtschreiber, der im siebzehnten Jahrhundert noch im Geiste des sechzehnten schrieb, ist Guido Bentivoglio. Er lebte vom J. 1579 bis 1644. Der Rang seiner Familie und seine Talente beförderten ihn zur Cardinalswürde. Als päbstlicher Nuntius war er vom J. 1607 bis 1616 in

den Niederlanden, wo damals die neue Republik, nach einem langen und blutigen Kampfe mit der spanischen Monarchie, endlich ihrer selbst mächtig zu werden und sich als ein selbstständiger Staat zu behaupten anfing. Alle vorhergegangene Begebenheiten waren noch in so lebhaftem Andenken, daß ein Mann von Bentivoglio's Geiste an Ort und Stelle leicht alle genaueren Nachrichten einziehen konnte, deren er bedurfte, um die Geschichte des Krieges zwischen den Niederländern und Spaniern pragmatisch zu erzählen. Bentivoglio's Nebenbuhler in der Erzählung eben dieser Geschichte war der Jesuit Strada. Aber Strada schrieb lateinisch. Welcher von Beiden den Preis der historischen Kunst dem Andern abgewonnen hat, kann also hier nicht untersucht werden. Bentivoglio nannte sein Buch: Geschichte des flandrischen Krieges (Della guerra di Fiandra) [e]). Des Hyperpragmatismus hat er sich wohl nicht schuldig gemacht. Auch die pragmatische Einheit fehlt der Composition seines Werks. Daß er entschieden Partei gegen die protestantischen Niederländer nahm, brachte sein geistliches Amt so mit sich. Die Humanität, die seinen Katholicismus mildert, macht ihm Ehre. Aber er war ein gar zu eleganter Geschichtschreiber. Vom langweiligen Chronikenstyl hielt er sich weit genug entfernt, aber auch zu weit vom ernstlichen Styl der Sache. Er affectirte keine antiken Phrasen, wie der Cardinal Bembo [f]); aber es lag ihm doch zu viel daran, schön zu erzählen. Hat man ihm indessen dieses verziehen, so muß man auch der Klarheit seiner Darstellung und der Präcision seiner Spra-

e) Sie erschien stückweise in so genannten Decaden. Genauere bibliographische Auskunft giebt Fontanini in seiner Bibliothek, im Fache: d'istoria civile.

f) S. oben, S. 292.

Sprache Gerechtigkeit widerfahren lassen. Diese Präcision besonders macht mit der Geschwätzigkeit der meisten italienischen Prosaisten einen Contrast, in welchem Bentivoglio als ein Mann von seltenem Geschmacke glänzt.

Alle diese Historiker ließen noch nicht von der Gewohnheit ab, nach Art der Alten, die Kraft ihrer Erzählungen durch erdichtete Reden zu verstärken. Eben dieser Gewohnheit blieben auch mehrere Italiener getreu, die gegen die Mitte und in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in lateinischer oder italienischer Sprache historische Werke schrieben. Einer von diesen war der venezianische Patrizier und Ritter Battista Nani, der im Jahr 1678 starb. Seine Geschichte von Venedig (Istoria della republica Veneta) [g]) begreift den Zeitraum vom J. 1613 bis 1673, also Begebenheiten, die er größten Theils selbst erlebt hatte; denn er war drei und sechzig Jahr alt, als er starb. Ein Meister in der historischen Kunst war er nicht. Er erzählt nur besser, als ein Chronikenschreiber. Auf den historischen Pragmatismus verstand er sich auch nur unvollkommen; denn, nicht zufrieden, die Facta nach ihren Ursachen, so gut er von diesen unterrichtet war, zu verbinden, mischte er politische Betrachtungen, und nicht immer von der scharfsinnigsten Art, in seine Erzählung.

Seit dieser Zeit verwandelte sich die Neigung zur historischen Darstellungskunst, in der die Italiener allen neueren Nationen Muster geben zu wollen schienen, unvermerkt in immer geistloseren Sammelfleiß. Die berühmtesten unter den italienischen Historikern des achtzehn-

g) Die mir bekannte Ausgabe dieser Istoria Veneta (Venez. 1686, in 4to) heißt auf dem Titel die vierte.

zehnten Jahrhunderts bis auf die Zeit der Oberherrschaft des französischen Geschmacks in Italien begnügten sich entweder, wie Muratori, mit dem Verdienst der sorgfältigen Prüfung und des gewissenhaften Berichts, oder sie schränkten sich, wie Maffei, auf topographische Verhältnisse ein, die zu wenig inneres Interesse haben, um zur pragmatischen Darstellung zu begeistern h).

Bei dieser Lage der historischen Litteratur der neueren Italiener verdiente die bekannte Universalgeschichte von Italien, die ihr Verfasser, der Abate Denina, die Revolutionen Italiens i) nannte, allerdings die Aufmerksamkeit, deren sie werth gefunden wurde.

* * *

Um die Veredelung der didaktischen Prose in italienischer Sprache war seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts bis in das achzehnte auch nicht ein einziger vorzüglicher Kopf bemüht.

Die philosophischen Schriften des Giordano Bruno, der, gegen die Gewohnheit seiner Zeitgenossen, dialektische und metaphysische Speculationen in seiner Muttersprache vortrug, sind, von der rhetorischen Seite angesehen, kaum lesbar.

Erst

h) Des Marchese Scipione Maffei ausführliche Erzählung der Geschichte seiner Vaterstadt Verona nimmt den 4ten und 5ten Band seiner sämmtlichen Werke ein.

i) Rivoluzioni d'Italia (Torino, 1769, in 3 Quartbänden) hat der Abate Denina sein Buch genannt. Da es ein Abriß aller merkwürdigen Veränderungen seyn soll, die Italien von den ältesten Zeiten her erlitten hat, so konnte es nicht wohl in dem Sinne, wie die Geschichtsbücher Machiavell's, Guicciardini's und Davila's, pragmatisch ausfallen.

Erst seit der Periode der Nachahmung des französischen Styls in Italien wurden wieder italienische Abhandlungen geschrieben, in denen sich eine natürliche und klare Entwickelung zusammenhängender Gedanken mit einer edlen Diction vereinigte. Aber in den ersten Decennien des achtzehnten Jahrhunderts, als das italienische Theater schon großen Theils französirt war, wirkte der französische Geschmack auf die italienische Prose noch wenig oder gar nicht. Die beiden gelehrten Männer, die gerade damals unter andern auch die Cultur der italienischen Prose erneuerten, bildeten ihren didaktischen Styl nach den Alten. Der erste war der elegante Jurist Gravina. Seine Abhandlungen fielen etwas besser aus, als seine Trauerspiele nach antikem Zuschnitt. Im folgenden Capitel wird ihrer, wegen des Inhalts, genauer gedacht werden müssen [k]). Ungefähr in derselben Manier schrieb der Marchese Maffei seine Abhandlungen über moralische, physicalische, litterarische und historische Gegenstände [l]). Positives Verdienst hat diese Manier, die sich mehr der Form, als dem Geiste der antiken Prose nähert, nur wenig; aber sie ist anspruchlos, correct und natürlich.

Durchaus französirt wurde der Styl der vorzüglichsten Verfasser italienischer Abhandlungen und andrer didaktischen Schriften bald nachher, als mit der französischen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts auch die neue oder französische Art zu philosophiren in Italien Wurzel faßte. Sinnreiche, elegante und amü-

k) Außer Gravina's bekannterer Schrift: Della ragione poetica, gehört hierher auch noch eine Abhandlung über das Trauerspiel, die seinen Trauerspielen (S. oben) zum Fundament dienen soll.

l) Sie finden sich zerstreut in seinen Werken.

amüsante Popularität im Schreiben, wie im Denken, nahm die Stelle der bescheidenen Gründlichkeit ein, für welche die italienischen Gelehrten bis dahin, wenn gleich nicht die Kraft, doch den Sinn ihrer Vorfahren behalten hatten. Für die Fackel der Vernunft hielt man nun auch in Italien das Irrlicht des Witzes; und das verehrte Haupt der neuen Schule der Oberflächler im Denken und Schreiben war wie überall, Voltaire. Die Vorliebe, die Voltaire für die italienische Sprache empfand, oder affectirte, schmeichelte mehreren guten Köpfen in Italien um so mehr, weil es kurz zuvor noch Ton unter den französischen Bellettristen gewesen war, auf alles Italienische herabzusehen. Gegen Voltaire's unchristliche Frivolität sträubte sich noch immer etwas im Herzen seiner italienischen Verehrer. Aber der ernsthafte Voltärianismus schien ihnen desto nachahmungswerther, besonders dem Grafen Algarotti, der noch dazu durch die Gunst des Königs Friedrichs II. mit Voltaire in unmittelbare Verbindung gekommen war und, wie er, den preußischen Cammerherrnschlüssel trug. Elegant, artig und klar, aber ja nicht zu tiefsinnig, wie es einem Schüler Voltaire's ziemte, schrieb Algarotti seine Abhandlungen m) und seine zu ihrer Zeit nicht wenig gepriesenen und auch in Sonetten beklingelten Gespräche über die Optik nach Newtonischen Grundsätzen für Damen n).

Ein Voltärianer in seinem didaktischen Styl, aber doch weniger als in seinen Trauerspielen, wurde auch der seine

m) Sie nehmen den größten Theil seiner Opere (Livorno, 1767, in 7 Octavbänden) ein.

n) Einzeln gedruckt unter dem Titel: Neutonianismo per le Donne; 1737. In den Opere del Conte Algarotti (Tom. I.) heißen sie Dialoghi sopra l'Ottica Neutoniana.

feine Prälat Bettinelli. Seine Schrift über den Enthusiasmus nimmt unter den lebhaft geschriebenen Abhandlungen keinen der letzten Plätze ein[o]). Nur herrscht in ihr der oratorische Styl über den didaktischen.

Wenn man auf gutes Glück eine neue italienisch geschriebene Abhandlung aufschlägt, wird man in der Regel entweder Nachahmung des französischen Styls, oder eine wichtig thuende Redseligkeit und Monotonie bemerken, die mit der classischen Würde der Alten so wenig, als mit der französischen Behendigkeit, übereinstimmt. Aber man wird auch nicht leicht die Bestrebung einiger vorzüglicheren Schriftsteller verkennen, sich einen kräftigen und prunklosen Styl der Sache zu bilden, für die sie mit Ernst und Wärme schreiben. Die Schriften des Marchese Beccaria[p]) und noch mehr das ausführlichere Werk über die Gesetzgebung von dem Ritter Filangieri[q]) können unter andern als Beweise des Dichterspruchs angeführt werden, "daß die alte Kraft in den italischen Herzen noch nicht ganz erstorben ist"[r]).

Am

o) Dell' Entusiasmo delle belle arti, Milano, 1769; und in den Opere del Abate Saverio Bettinelli, (Venez. 1780, 6 Voll.) im zweiten Bande.

p) Beccaria's weltkundige Abhandlung: Dei delitti e delle pene kann man von der rhetorischen Seite allenfalls auch als einen nicht mislungenen Versuch im italienischen Compendienstyl ansehen. Seitdem der Stifter einer neuen Philosophenschule den Marchese Beccaria einen Empfindler genannt hat, nennen ihn, wie man denken kann, auch die Commentatoren jenes Philosophen eben so. Aber sein Buch macht ihm darum nicht weniger Ehre.

q) La Scienza della Legislazione, del Cavalier Gaetano Filangieri, *ediz. seconda*, Napoli, 1781—85, 6 Octavbände.

r) Che l'antico valore

Negli

* * *

Am wenigsten nachtheilig ist die Nachahmung des französischen Geschmacks in der Litteratur dem italienischen Briefstyl geworden.

Eine Sammlung von Briefen aus dem siebzehnten Jahrhundert von dem romantisirenden Loredano [s]) ist, so wenig auch ihr Inhalt bedeutet, nicht ganz zu verwerfen. Loredano verstand wenigstens methodisch, die bequemsten Wendungen des natürlichsten Briefstyls zu treffen. Nach der Absicht des Herausgebers sollten diese Briefe als eine classische Beispielsammlung zur Bildung des Briefstyls für die meisten Fälle des gewöhnlichen Lebens dienen. Sie sind auch oft genug gedruckt. Aber die declamatorische Künstelei Loredano's sticht auch in seiner Bemühung, sich recht natürlich auszudrücken, hervor.

Durch Nachahmung des französischen Briefstyls im achtzehnten Jahrhundert verlor der italienische, wenigstens in einigen gedruckten Sammlungen, nicht nur die methodische Umständlichkeit, von der man nach einem vermeinten Gesetz der guten Lebensart bis dahin nicht gern ablassen wollte; er gewann auch an innerem Interesse, weil man sich mehr gewöhnte, schöne Phrasen ohne gute Einfälle als eine gar zu kahle Artigkeit anzusehen. Indessen sind die scherzhaften Briefe des älteren Grafen Gozzi [t]) immer noch wortreich. Die Brie-

Negli Italici cor non è ancor spento:
zwei bekannte Zeilen aus einer Canzone Petrarch's an sein Vaterland.

s) Lettere del Sgr. Gio. Francesco Loredano, *decima nona impressione*, Venez. 1676, in 2 Theilen. Der Herausgeber, Ritter Giblet, hat diese Briefe in zwei und funfzig Classen abgetheilt.

t) Im 5ten Bande der Opere del Conte Gasparo Gozzi, Venez. 1758.

Briefe, die der Graf Algarotti auf seinen Reisen schrieb[u]), möchten wohl, auch wegen des interessanteren Inhalts, zu den vorzüglichsten in ihrer Art gezählt werden dürfen.

* * *

Zur Cultur des oratorischen Styls ist in Italien immer weniger Veranlassung gewesen, so viel akademische Gelegenheitsreden auch bis auf unsre Zeit in italienischer Sprache gehalten seyn mögen. Unter diesen Gelegenheitsreden sind die komischen (Cicalate)[x]), wenn dieser Name nicht schon zu vornehm für sie ist, noch nicht aus der Mode gekommen[y]).

## Drittes Capitel.
### Geschichte der Poetik und Rhetorik.

Vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts bis in das achtzehnte blieb die italienische Kritik, wenn wir Uebungen, die noch dazu meist unnütz waren, nicht für Fortschritte ansehen wollen, auf derselben Stelle stehen, wo Tasso mit seinen Freunden und Gegnern sie verließen. Und in dieser ganzen Zeit trug sie, wie vorher, zur Vervollkommnung der Poesie und Beredsamkeit wenig oder gar nichts bei. Der Geschichtschreiber, der nicht den Fortgang oder die Erneuerung fruchtloser Zänkereien umständlich berichten mag, hat von diesem Theile der italienischen Litteratur nur Weniges zu melden.

Ein

u) Viaggi di Russia, in Briefen. Opere, Tom. V.

x) Vergl. oben S. 337.

y) Auch in den Werken des Grafen Gasparo Gozzi (T. VI.) findet man eine Cicalata.

Ein kritischer Krieg, der nichts entschied, wurde gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts über Guarini's treuen Schäfer geführt. Ohne das Wesen der romantischen Schäferpoesie aufzuklären, untersuchte man nach dem Aristoteles und nach eigenen Einfällen, ob eine schäferliche Tragikomödie eine gute, oder eine verwerfliche Art von Dichtung sei. Jason de Nores, ein Cyprier, der nach Venedig geflüchtet war, schrieb gegen den treuen Schäfer. Seine Kritik erregte Aufsehen, weil er, unter mancherlei andern Schriften, auch eine Theorie der Beredsamkeit herausgegeben hatte, an die jetzt außer den Litteratoren niemand mehr denkt. Guarini vertheidigte sein Werk. Nun stritten für und gegen den treuen Schäfer Faustino Sommo, Giampietro Melacreta, Giovanni Savio, und andere, deren Namenreihe hier ohne Nutzen stehen würde. Jason de Nores starb im J. 1590, also noch vor Tasso [z]).

Nicht mehr Gewinn brachte der wahren Kritik der Angriff Tassoni's, des Verfassers des Eimerraubs, gegen die poetische Autorität Petrarch's. Die blinden Lobredner der petrarchischen Poesie verdienten eine Züchtigung. Aber Tassoni zeigte zu wenig Sinn für die Vorzüge dieser Poesie, um ihre Fehler mit Nutzen zu rügen. Sein Tadel war überdieß noch mikrologisch [a]). Und wenn auch Petrarch's lebhafter Vertheidiger Aromatari, ein junger Mann von

z) Ausführlichen Bericht statten über diese Zänkerei Quadrio, Crescimbeni und Fontanini ab. Eine kurze Uebersicht giebt Tiraboschi, Tom. VII. p. 3. p. 156. — Die Rhetorik des Jason de Nores (Della Rettorica libri III.) kam zu Venedig, im J. 1554 heraus.

a) Vergl. oben, S. 375. und Tiraboschi, T. VIII. p. 323.

von fünf und zwanzig Jahren [b]), gegen den geübteren Tassoni nicht Recht behielt, hatte darum Petrarch den Proceß nicht verloren.

Von Nutzen hätte der Streit werden können, der sich über die Manier Marino's erhob, als zuerst der Meuchelmörder Murtola, und dann der unbedeutende Stigliani die Marinisten herausforderten [c]). Aber auch dieser Streit hatte für die italienische Poesie wenig oder gar keinen Nutzen. Die Marinisten wurden, um Recht zu behalten, nur hartnäckiger in der Vertheidigung und Nachahmung aller Fehler ihres angefochtenen Meisters; und ihre Gegner hatten schon im Voraus zuviel dadurch verloren, daß zuerst ein Murtola, und dann ein Stigliani an ihrer Spitze stand.

Wenn der Ausspruch italienischer Litteratoren den Werth einer historischen Wahrheit hätte, so wäre die größte Begebenheit in der Geschichte der italienischen Kritik die Stiftung der Akademie der Arkadier zu Rom im J. 1690. Denn diese Akademie soll seit ihrer Stiftung bis auf die neueste Zeit die Stütze des guten Geschmacks und die Pflegerinn des wahren Genies in Italien gewesen seyn. Die Meinung der Stifter war gut genug. Sie wollten den schwankenden Geschmack auf eine ähnliche Art fixiren, wie die Akademie Della Crusca die Sprache fixirt hatte. Die Alten und die italienischen Classiker des sechzehnten Jahrhunderts sollten durch sie eine unverjährbare Autorität gewinnen, ohne das neuere Genie gewaltsam zu beschränken. Vorzüglich viel Mühe gab sich um die Stiftung dieser Akademie der Canonicus Giammario Crescimbe-

b) Mazzuchelli hat in seinem Wörterbuche dem Aromatari einen Artikel gewidmet.

c) Vergl. oben, S. 388, ꝛc.

cimbeni. An ihn schlossen sich unter Andern die Dichter Guidi, Menzini, Zappi, und der elegante Jurist Gravina. Der letzte brachte die Gesetze der Gesellschaft in feines Latein. Auch der gelehrte und gebildete Muratori trat in die arkadische Verbrüderung. In kurzer Zeit stieg sie in den Augen des italienischen Publicums, das den Untergang der unzähligen Akademien des sechzehnten Jahrhunderts noch immer nicht verschmerzen zu können schien, zu einem solchen Ansehen, daß man in ganz Italien nichts Nützlicheres thun zu können glaubte, als, dem Beispiele der römischen Arkadier zu folgen. Das alte Akademien-Spiel wurde so schnell wieder erneuert, daß man bald nicht weniger als acht und funfzig arkadische Gesellschaften zählen konnte, die sich Colonien des römischen Arkadiens nannten. Man verfaßte besondre Lebensbeschreibungen berühmter Arkadier[d]); und wenn ein Schriftsteller, der zu dieser Gesellschaft gehörte, von den Litteratoren genannt wird, vergessen die meisten nicht, anzumerken, wie dieser Mann mit seinem Schäfernamen bei den Arkadiern hieß. Die Geschichte der Colonien des römischen Arkadiens ist wenig bekannt geworden; aber die Mutter-Akademie der Arkadier zu Rom besteht noch jetzt nach den alten Statuten.

Hätte diese Akademie wirklich geleistet, was ihre Mitglieder von ihr berichtet haben, so würde sie als ein Institut von seltener Wichtigkeit in der allgemeinen Geschichte der italienischen Redekunst nicht genug hervorgehoben

d) Crescimbeni, der erste Oberhirt dieser litterarischen Schäfer, gab schon im J. 1708 Vite degli Arcadi illustri zu Rom heraus. — Neuere Nachrichten über das Institut finden sich in Morei's Memorie istoriche dell' adunanza degli Arcadi, Roma, 1761.

hoben werden können. Aber schon ihr Name muß außer Italien mißtrauisch gegen die Reinheit des Geschmacks ihrer Stifter machen. Die phantastischen Formen der litterarischen Gesellschaften, in denen sich der Geschmack der Italiener des sechzehnten Jahrhunderts nur von seiner Schattenseite zeigt, am Ende des siebzehnten wieder einzuführen, war doch wohl keine litterarisch-große That. Die Schule der Marinisten gestürzt zu haben, können sich diese Arkadier auch nicht mit Grunde rühmen; denn um die Zeit, als die neue Geschmacks-Akademie sich bildete, war der Marinismus schon größten Theils aus der Mode gekommen. Daß zufällig ein Paar Mitglieder der arkadischen Gesellschaft einige nützliche Bücher kritischen und litterarischen Inhalts schrieben, ist kein Verdienst der Gesellschaft. Das ganze Institut konnte also zu Anfange dieses Buchs, ohne daß dadurch die Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit verdunkelt wäre, mit Stillschweigen übergangen werden.

Ein bekanntes kritisch-litterarisches Werk ist Crescimbeni's, des Stifters der arkadischen Gesellschaft, Geschichte der italienischen Poesie mit den dazu gehörigen Commentarien und Gesprächen [e]). Es muß seinem Verfasser viel Zeit und Mühe gekostet haben. Mit einem so ausharrenden und keine Kleinigkeit verschmähenden Fleiße hat-

e) Die vollständige Ausgabe dieser Istoria della volgar poesia mit allem Zubehör ist die venezianische vom J. 1731, in 6 Quartbänden. Der erste Band enthält die eigentliche Istoria, wie ihr Verfasser sie nannte. Dann folgen die Commentarj mit den Supplementen, und zuletzt die kritischen Gespräche, das Leben des Verfassers, u. s. w.

hatte damals noch kein Litterator das Notizensammeln betrieben. Aber außer dem Verdienste einer gewissenhaften Compilation konnte sich Crescimbeni keines um die schöne Litteratur seiner Nation erwerben, so gern er sich auch durch die kritische Ausschmückung seiner Belesenheit als ein unverwerflicher Geschmacksrichter und Lehrer bewährt hätte. Und selbst jenes Verdienst wird dadurch sehr verkleinert, daß der fleissige Crescimbeni in den gesammelten Vorrath von Notizen und Beispielen nicht einmal eine verständige Ordnung zu bringen wußte. Wer dieses Werk zum historischen Nachschlagen gebrauchen will, hat Mühe, nur erst die Stelle zu entdecken, die ihn vermuthlich nach andern Stellen hinweiset, wo er dann vielleicht weitere Auskunft findet. Der erste Theil des Ganzen, der zunächst und unmittelbar den Titel einer Geschichte der italienischen Poesie führt, ist eine weitschweifige, verworrene, und mit mancherlei Excerpten aus verschiedenen Dichtern verflochtene Abhandlung über die Natur und Entstehung der bekanntesten Dichtungsarten. Die sogenannten Commentarien sind eine Registratur aller italienischen Dichter und Reimer, von denen Crescimbeni nur irgend einige Nachricht auftreiben konnte, und zur Probe des poetischen Styls eines jeden, ein Sonett, der Verfasser des Sonetts sei übrigens durch andre Gedichte noch so berühmt, oder das Sonett und der Verfasser dazu noch so unbedeutend. Eine besondere Freude scheint es dem sammelfleissigen Crescimbeni gemacht zu haben, die Verfasser guter und schlechter Sonette, die er mit gleicher Sorgfalt zusammengetragen hat, nach Hunderten registriren zu können. Die kritischen Gutachten, die er diesen Notizen beifügte, sind kaum oberflächlich; und geistlos, wie die ganze Compila-

tion,

tion, sind die angehängten Gespräche über die poetische Schönheit. Aber Crescimbeni's Anhänglichkeit an die rein toscanische Diction, und die Nüchternheit seines Geschmacks, um derer willen die Deutschen ihn den italienischen Gottsched nennen könnten, haben ihm ein Ansehen verschafft, gegen das man in Italien noch nicht so laut, als in Deutschland, protestiren darf.

Mehr gelehrte Methode, und ein wenig mehr kritischer Scharfsinn, ist in der Abhandlung des Juristen Gravina von den Gründen der Poetik oder, wie man es auch übersetzen kann, von der Natur der wahren Poesie [f]). Gravina zeigt sich in diesem Buche, wie in allen seinen poetischen und prosaischen Schriften, als ein Verehrer der Alten. Nach seinem Bedünken verdienen die neueren Dichter nur in dem Maße Lob, als sich ihre Poesie der griechischen und römischen nähert. Was er für das Wesen der griechischen und römischen hielt, hatte er schon in einer Abhandlung über die alte Fabel an den Tag gelegt, als ihn eine Gönnerin der Gelehrten, Madame Colbert in Frankreich, aufforderte, seine Meinung auf eine ähnliche Art auch über die italienische Poesie und die italienischen Dichter zu sagen. Ungern, wie er versichert, ging er an die Arbeit, weil er von der italienischen Poesie gar nicht gern sprechen mochte [g]). Aber der Madame Colbert zu Gefallen arbei-

f) Della ragion poetica heißt es im Italienischen. Es ist öfter gedruckt; zuerst, so viel ich weiß, zu Rom im J. 1708, in 4to.

g) *Quella ripugnanza*, eccellentissima Signora, che mi ha sempre distolto dal ragionare delle Italiane poesie, e che

arbeitete er seine Abhandlung über die Poesie der Alten noch ein Mal durch, fügte eine ähnliche über die italienische Poesie hinzu, machte aus beiden Abhandlungen ein Werkchen von zwei Büchern, und gab diesem den Titel: Von den Gründen der Poetik. Er dachte sich dabei ungefähr so viel als einen Schlüssel zur Poetik; eine Wissenschaft, die sich, nach seinen Ideen, zur Poesie verhielt, wie die Geometrie zur Architektur [h]). Und da, nach seiner Ansicht der schönen Künste, zur Ausübung eine Regel, und zu der Regel ein Grund vorausgesetzt werden muß, so wollte er die Gründe der poetischen Gesetze, deren Wissenschaft die Poetik ist, erforschen. Er fing also, dem Scheine nach sehr gründlich, mit der allgemeinen Unterscheidung der Wahrheit von dem Irrthum an. Das Wesen und den Werth der Poesie fand er in der poetischen Wahrscheinlichkeit, durch welche der menschliche Geist, auch wenn er getäuscht wird, eine Richtung auf die Wahrheit annimmt. Nach dieser Voraussetzung wird das Verdienst zuerst der berühmtesten griechischen und lateinischen, und dann der italienischen Dichter in Gravina's Abhandlung gegen einander abgewogen. Jenen wird der Preis zuerkannt. Die meisten Neueren haben, nach Gravina, die Poesie, die ursprünglich "eine Wissenschaft aller göttlichen und menschlichen Dinge" war [i]), zu einem Spiel-

e che non si è potuta da persuasione altrui superare, ha ceduto unicamente al comando e desiderio vostro; ist der Anfang des zweiten Buchs.

h) Imperocchè *ad ogn' opera precede la regola, ed ad ogni regola la ragione.* — Or quella regola, *che la Geometria ha all' Architettura*, ha la scienza della poesia alle regole della poetica. *Libr. I.*

i) Sicche, sagt er, nell' origin sua la Poesia è la scienza del-

Spielwerke gemacht. Von Dante und Ariost spricht Gravina mit vieler Achtung, wegen der vielen und schönen Kenntnisse, die beide Dichter kunstreich in ihren Werken niedergelegt haben. Aber mit besonderer Wärme wird in dieser Abhandlung vor allen italienischen Dichtern der kalte und langweilige Trissin gepriesen, weil er so pünktlich und sorgfältig Schritt vor Schritt in die Fußstapfen der Alten zu treten bemüht gewesen war. Wären die italienischen Dichter Gravina's Lehren gefolgt, so würden sie keine andre Verse mehr gemacht haben, als solche, wie Gravina selbst machen konnte.

Ein weiteres Feld steckte sich zu seinen Untersuchungen über das Wesen der Poesie der Geschichtforscher Lodovico Antonio Muratori ab. Sein Buch von der vollkommenen italienischen Poesie erschien fast zu gleicher Zeit mit der Abhandlung des Gravina[k]). Seine Idee war aber nicht bloß, einen Grundsatz aufzustellen, und nach diesem Grundsatze über alte und neuere Dichter kategorisch abzuurtheilen. Er wollte die Geheimnisse der poetischen Kunst psychologisch in den Kräften des menschlichen Geistes aufsuchen und systematisch darlegen. Man

delle umane e divine cose, convertita in imagine fantastica ed armoniosa etc.

k) Della perfetta poesia Italiana, zuerst gedruckt zu Modena, im J. 1706, in 2 Quartbänden, nachher zu Venedig mit einigen Anmerkungen von Salvini neu herausgegeben und öfter aufgelegt. — Aehnliche Ideen enthalten Muratori's Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti, di *Lamindo Pritanio* (ein angenommener Name), Venez. 1717, in 12mo.

Man kann dieses Buch von der vollkommenen Poesie die erste italienische Aesthetik nennen. Es ist auch, verglichen mit Gravina's Abhandlung, ein sehr ausführliches Werk. In den drei ersten Büchern trägt Muratori eine allgemeine Geschmackslehre in besonderer Beziehung auf die berühmtesten Werke der italienischen Dichter vor. Eine Theorie der Dichtungsarten ist in diese Untersuchungen verwebt. Das vierte Buch ist eine Beispielsammlung aus italienischen Dichtern, mit einem kritischen Commentar begleitet. Das ganze Werk enthält, außer mancherlei brauchbaren Notizen, viele, zwar nicht tiefgedachte oder besonders scharfsinnige, aber doch vernünftige Gedanken, die zu Muratori's Zeit weniger im Umlauf waren, als jetzt. Aber die ästhetischen Elementarideen Muratori's waren zu unrichtig, als daß sie auch auf Umwegen zur wahren Kritik hätten führen können. Den wesentlichen Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft übersah Muratori wie alle italienischen Kritiker vor ihm. Er erklärte die Poesie für eine Tochter und Dienerin der Moralphilosophie. Nach dieser Voraussetzung suchte er den bürgerlichen Nutzen der poetischen Geisteswerke überhaupt, und ihre Rangordnung unter einander zu bestimmen. Unter seinen psychologischen Unterscheidungen kommen wunderliche Subtilitäten vor, z. B. die Eintheilung des guten Geschmacks in den fruchtbaren (buon gusto fecondo) und unfruchtbaren (buon gusto sterile). Die ganze Anordnung und Ausführung hat den Charakter eines denkenden Gelehrten, dem es nicht genügte, fremde Lehrsätze zu wiederhohlen und anzuwenden, der aber nicht genug philosophischer Kopf war, um mit Glück da fortzufahren, wo Aristoteles in seiner Poetik aufhört. Zur Befreiung der italie-

nischen

nischen Kritik von der blinden Unterwerfung unter die Poetik des Aristoteles hat Muratori nicht wenig beigetragen.

Die kritischen Schriften des Marchese Maffei haben nur Particularien der Litteratur und Kunst zum Gegenstande [l]). Man findet in ihnen gute Gedanken, aber keine neuen Ansichten.

Die Verdienste Crescimbeni's, Gravina's und Muratori's hätte, so viel an ihm lag, Francesco Saverio Quadrio gern in seinem voluminösen Werke von der Geschichte und den Gründen aller Poesie [m]) vereinigt. Es kam in den Jahren 1739 bis 1746 heraus. Aber dieser Quadrio konnte in seine mühselige Compilation nicht einmal so viel Methode, als Crescimbeni in die seinige, bringen; und was er als kritische Bemerkung seinem Notizenwuste eingestreut hat, verdient kaum den Namen eines Urtheils.

Die Poesie und Beredsamkeit zusammen umfaßte der fleissige Erzbischoff Giusto Fontanini in seinem bekannten Buche von der italienischen Beredsamkeit, das von Apostolo Zeno mit Zusätzen neu herausgegeben wurde. Aber der erste Theil dieses Buchs ist fast bloß grammaticalisch, und der

l) Z. B. über die besten italienischen Dichter, eine Rede bei der Eröffnung der arkadischen Colonie zu Verona; über die Gedichte des Maggi; und andre Abhandlungen, die man in seinen Werken findet.

m) Storia e ragione d'ogni poesia — da Francesco Saverio Quadrio. Bologna e Milano, 1739 &c. in 7 dicken Quartbänden.

der zweite bibliographisch. Was es von Kritik enthält, ist von wenig oder gar keiner Bedeutung.

Ein anderer Geist kam in die italienische Kritik gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, als die französische Art, zu philosophiren, auch auf diesen Theil des menschlichen Wissens in Italien wirkte. Durch die Schriften des Grafen Algarotti und des Abate Bettinelli wurde die methodische Steifheit aus den Untersuchungen über Geschmacksangelegenheiten verdrängt, aber kein philosophischer Ernst eingeführt, der den Untersuchungsgeist stärken könnte, die Oberfläche eines Gegenstandes zu durchdringen.

Das beste historisch-kritische Werk in der neueren Litteratur der Italiener hat den Spanier Arteaga zum Verfasser [u]). Der Titel verspricht nur eine Geschichte der Oper. Aber das Buch enthält vortreffliche, wenn auch nicht ganz neue, doch auf eine neue Art gewandte und kräftig ausgesprochene Gedanken über Kunst und Poesie überhaupt. Wie weit es Arteaga in der Reinheit des italienischen Styls gebracht hat, müssen Italiener entscheiden. Nur hier und da wird sein spanischer Ernst ein wenig declamatorisch.

Eine Verlegenheit, aus der sich die italienische Kritik so bald noch nicht wird ziehen können, ist durch den Conflict des französischen und echt italienischen Geschmacks entstanden. Noch immer heißt das sechzehnte Jahrhundert in Italien die gute Zeit. Aber die Sitten der Nation haben sich seit die-

u) S. oben S. 403, Anmerk. t.

dieser guten Zeit zu sehr verändert, als daß die Poesie des sechzehnten Jahrhunderts für die heutigen Italiener nicht etwas Altväterisches haben sollte, das freilich in einem gewissen Sinne das ästhetische Interesse noch erhöhen, aber doch den neueren Bedürfnissen des Geschmacks nicht abhelfen kann. Selbst die italienische Sprache ist zum Theil französirt, und überhaupt nicht mehr ganz die alte. Streitschriften sind über die Frage gewechselt, ob es im achtzehnten Jahrhundert noch vernünftig sei, zu schreiben, wie die classischen Männer der guten Zeit schrieben [o]). Aber durch diese Streitschriften ist nichts entschieden. Und die neueste Unterwerfung eines ansehnlichen Theils von Italien unter die strenge Vormundschaft der französischen Republik macht die Rückkehr des italienischen Geschmacks zu der Kraft und Simplicität des sechzehnten Jahrhunderts für's Erste noch sehr unwahrscheinlich.

Ein **rhetorisches Werk** von irgend einiger Bedeutung ist seit zwei hundert Jahren in italienischer Sprache nicht geschrieben.

Ein kleines **Wörterbuch** zur Erklärung der **Terminologie in der Poetik und Rhetorik** gab im J. 1777 der Pater **Ireneo Affò** heraus [p]). Es ist aber, nach der Vorrede, nur für Anfänger bestimmt, und auch fast nur für diese von Nutzen.

o) Se oggidi scribendo si debba usare la lingua Italiana del *buon secolo*, ist der Titel einer Abhandlung, die im J. 1737 zu Verona herauskam. In mehreren neueren Schriften wird dasselbe Thema verhandelt.

p) Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare, del P. *Ireneo Affò*, Parma, 1777, in 8vo.

## Beschluß
### der Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit.

Des Merkwürdigen in der schönen Litteratur der Italiener ist so viel, daß es sich der Mühe lohnt, aus ihrer Geschichte einige allgemeine Data noch ein Mal hervorzuheben und sie in einer pragmatischen Recapitulation zusammenzuordnen.

I. Schon das hohe Alter dieser Litteratur ist charakteristisch. Denn nicht leicht wird die ästhetische Cultur einer Nation den Charakter, den sie bei ihrer Entstehung annahm, so wenig als ein Mensch seine erste Erziehung, ganz verläugnen. Als vor fünf hundert Jahren die italienische Poesie und Beredsamkeit entstanden, war die Denkart und Sitte, die man jetzt mit Einem Worte die europäische nennen kann, nur erst im Keimen bemerklich. Die Italiener sind unter allen europäischen Nationen die einzige, in deren Litteratur der Geist jener Zeit den Geist der neueren durch alle Perioden seiner Entwickelung begleitet hat.

In der italienischen Poesie ist der Charakter des Jünglingsalters der neu europäischen Cultur mit seinen natürlichen Reizen und Fehlern abgedrückt. Gingen gleich die ersten italienischen Dichter nicht, wie

wie die griechischen, nur sich und ihrem Bedürfniß überlassen, aus der Schule der Natur hervor, so entstand doch ihre Poesie aus dem romantisch-jugendlichen Kraftgefühl ihres Geistes; und die Ketten, die ihr der Mönchspedantismus angelegt hatte, wurden eine nach der andern von eben diesem Kraftgefühle gesprengt. Die bestimmte Art von poetischer Ansicht, die dadurch entstand, ging in das Wesen der italienischen Poesie überhaupt über. Die Werke der besseren italienischen Dichter, von Dante bis Metastasio und Carlo Gozzi, sind deßwegen voll von echt poetischer Wahrheit und Eindringlichkeit; und selbst da, wo ihre Verfasser nach Grundsätzen altklug thun, drängt sich doch die unverwahrlosete Jugend des Geistes, die Seele der wahren Poesie, durch alle methodischen Einschränkungen hervor. Immer hat, ebendeßwegen, die Natur in der italienischen Poesie mit den Regeln, die älter, als sie, waren, gerungen, und sich nicht, wie z. B. in der französischen, ohne Widerstand nach ihnen bequemt. Außer Tasso's Jerusalem gehören fast alle italienischen Gedichte, die man schulgerecht nennen kann, in die zweite oder in eine noch weniger bedeutende Classe. Jugendlicher Uebermuth der Phantasie erzeugte in Italien die romantische Ritterepopöe, erhielt das Ansehen der alten Kunstkomödie, begünstigte immerfort die burleske Satyre, ließ eine Zeitlang den Marinismus in Schwung kommen und ließ die Oper nicht eher zum Nationalschauspiel werden, bis wenigstens die aristotelischen Einheiten aus dem Wege geräumt waren. Und alle diese bestimmten Richtungen des italienischen Geschmacks erinnern mehr oder weniger an die Zeit, da sich die neuere Cultur von

der

der Denkart des Mittelalters abzuscheiden anfing. Von dieser Zeit an hat sich auch die romantische Redseligkeit, die nur zu oft wohllautende Geschwätzigkeit ist, von einer Generation italienischer Dichter zur andern vererbt. Der einzige Dante dichtete und schrieb wie ein poetischer Tacitus. Er stiftete aber auch keine Schule und blieb seiner Nation immer zur Hälfte ein Fremdling.

II. Durch die Geschichte der italienischen Poesie ist in der neueren Litteratur zum ersten Male die Wahrheit bestätigt, daß ein Dichter nur dann das Ziel der Kunst, so gut er es mit seinen Talenten treffen kann, nicht verfehlt, wenn er den Charakter seiner Nation und seines Zeitalters nicht verschmäht. Die Poesie der italienischen Dichter vom ersten Range ist Nationalpoesie im Geiste der Jahrhunderte, in welchen diese Dichter lebten.

Zwei Mal ist der italienische Geschmack mit einem fremdartigen in Collision gekommen; zuerst mit dem antiken, und im achtzehnten Jahrhundert mit dem französischen. Es war keine schwache Versuchung für die Dichter des vierzehnten, funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, das neu entdeckte Alterthum enthusiastisch zu verehren, und doch seine ästhetischen Formen nicht blindlings zu wiederhohlen. Die Kritik jener Zeit war kein Verwahrungsmittel gegen die blinde Nachahmung, zu der die Poetik des Aristoteles in dem Sinne, wie sie damals als ein Corpus Juris ausgelegt wurde, jeden gebildeten Geist verführen zu müssen schien. An Proben der blinden Nachahmung des Alterthums ist auch in der italienischen

schen Litteratur, besonders der des sechzehnten Jahrhunderts, kein Mangel. Aber alle sind ein kümmerliches Formenwerk, von Trissin's befreitem Italien und seiner Sophonisbe an bis zu den Trauerspielen des Gravina. Wer in Italien wahres Dichtergefühl in sich trug, empfand, auch ohne es sich theoretisch verdeutlicht zu haben, den wesentlichen Unterschied zwischen der romantischen und antiken Poesie, und bewies, daß er beide verstand, eben dadurch, daß er sich nach der antiken bildete, ohne ihren Formen die neueren aufzuopfern, die seinem Geiste angestammt waren, wie die Sitten seiner Zeit und seines Landes. Dante betete seinen Virgil wie einen Heiligen an; aber es fiel ihm nicht ein, ein Heldengedicht in der Manier Virgil's nachzudrechseln. Petrarch schwärmte für die alten Classiker, wie für seine Laura; aber er sang seine Liebe, wie er sie fühlte, nach der veredelten Weise der Provenzalen. Angelo Poliziano, der griechische und lateinische Verse mit derselben Fertigkeit, als italienische, machte, dichtete seine berühmten Stanzen, wie mechanisch, im modernen Styl. Ariost wollte kein Homer seyn. Und selbst Tasso hatte einen zu richtigen Sinn, als daß er die Nachahmung des antiken Heldengedichts bis zur Verläugnung des romantischen Charakters der Ritterepopöe hätte übertreiben sollen.

Eben so unglücklich, als die Versuche, die italienische Poesie nach der griechischen und lateinischen umzuschmelzen, sind die Bemühungen ausgefallen, sie zu französiren. Als kein Nachahmer der französischen Schauspieldichter etwas mehr, als ein frostiges Zwitterwerk, zu Stande bringen konnte, dramatisirte Car-

lo

lo Gozzi Volksmährchen im Styl der Kunstkomödie, und wurde der größte Schauspieldichter seiner Nation.

Es läßt sich nicht bezweifeln, daß auch die schöne Prose in der italienischen Litteratur großen Theils deßwegen immer hinter der Poesie zurückgeblieben ist, weil der allgemeine Nationalgeschmack keine andere, als die Novellenprose, die sich mit der italienischen Cultur entwickelt hatte, in Schutz nahm.

III. Das hohe Alter und die Nationalität der italienischen Litteratur erinnern auf eine doppelte Weise an ihre Einseitigkeit.

Man sollte glauben, daß in einem Zeitraum von einem halben Jahrtausend, in welchem der Gang der Cultur nie gewaltsam gehemmt wurde, und in einem Lande, wo das ästhetische Talent so einheimisch ist, wie in Italien, die Poesie und Beredsamkeit sich nach und nach in allen Formen, die der allgemeinen Denkart und Sitte nur nicht widersprachen, und in diesen mit der größten Mannigfaltigkeit hätten entfalten müssen. Daß sie es nicht thaten, befremdet noch mehr, wenn man sich an die Geschichte der italienischen Mahlerei erinnert; denn fast in allen möglichen Fächern dieser Kunst haben sich italienische Künstler in den verschiedensten Manieren, wenn auch nicht in allen mit gleichem Glück, doch mit verdientem Beifall, hervorgethan. Die Vergleichung der italienischen Redekunst mit der Mahlerei kann uns aber auch auf die Spur helfen, den Schlüssel zu dem befrem-

fremdenden Räthsel bald zu entdecken. Wenn Schärfe des Blicks, Zartheit des Geschmacks und Fülle der Phantasie, verbunden mit dem Talent zu einer bestimmten Nachahmung der Natur, den Dichter auf eine ähnliche Art, wie den Mahler machten, so würde es ohne Zweifel nicht weniger italienische Dichterschulen, als Mahlerschulen geben, und die italienische Poesie überhaupt würde an jeder Art von ästhetischem Interesse so reich seyn, als es die italienische Mahlerei überhaupt ist. Aber die Erfindungen des Dichters sind weit mehr, als die eines andern Künstlers, von der moralischen Cultur des Verstandes abhängig; mehr, als alle moralische Cultur des Verstandes galt den Italienern, selbst in ihrer schönsten Zeit, Gelehrsamkeit und Kirchenglaube. Nie war der Verstand im neueren Italien frei, wie er es im alten Griechenland gewesen war. Nie konnte auch der Geist der italienischen Dichter mit energischer Willkühr jede Richtung nehmen. Alle, außer Dante, schlossen sich daher an einen Vorgänger, dessen Poesie von der eines älteren Vorgängers ausgegangen und vorläufig schon von der Kirche tolerirt war. Eine Dichtungsart, die nur durch eine ganz neue Ansicht der Natur und des Menschen gewonnen und nicht aus den Quellen des Alterthums, der romantischen Vorzeit, und des Christenthums abgeleitet werden konnte, kam keinem Italiener in den Sinn. Die Erneuerung der poetischen Formen des Alterthums mißlang, weil der neuere Nationalgeist nur an den romantischen hing. In keinem Felde der Dichtung haben deßwegen italienische Dichter die Höhe der classischen Vortrefflichkeit erstiegen, außer in den Dichtungsarten, deren Ursprung sich in den ritter-

terlichen Ergötzungen des Mittelalters verliert, und in der musicalischen Poesie, die der italienische Nationalsinn vielleicht immer verlangt hat. Von den alten Classikern borgten sie dafür desto mehr einzelne Gedanken und Bilder, die sich mit den neueren Formen in Harmonie bringen ließen. Aus sich selbst vermochten sie nur selten einen der tief eindringenden Gedanken zu schöpfen, in denen die poetische Energie und Originalität der philosophischen begegnen. Wem die italienische Poesie nicht sententiös genug ist, mag sich zuerst über seine Sentenzenliebhaberei mit der Kritik abfinden. Aber die italienische Poesie ist auch nicht reich an Gedanken, die mehr als Sentenzen sind. Jeder Vertraute der griechischen Musen kennt diese anspruchlosen und nichts weniger als schulmäßigen Gedanken, die, aus moralischer Anschauung unmittelbar entsprungen, das Innerste des geistigen Lebens treffen, und das stille Gefühl der Wahrheit erzeugen, mit welchem der Mensch vom Standpunkte der wahren Menschheit herab die Freuden und Leiden des Lebens übersieht. Nur in der Darstellung der Leidenschaften und der Schwärmerei, besonders aber in der Kunst der Beschreibung äußerer Zustände, Situationen und Handlungen, ist die italienische Poesie im Ganzen unübertrefflich.

IV. Wer den Unterschied zwischen antiker und romantischer Vorstellungsart in seinem ganzen Umfange verstanden hat, den wird beim ersten Gedanken auch die Bemerkung überraschen, daß sich keine Poesie in der neueren Litteratur der antiken Idealität des Styls mehr nähert, als die italienische, die doch nie ihre romantische Natur verläugnet.

Es war derselbe Himmel und dieselbe Erde, unter deren Einflusse sich im alten und im neueren Italien eine Sinnesart bildete, die sich zu der griechischen neigte, sobald sie nur eine der griechischen ähnliche Pflege fand. In Italien söhnte sich das Christenthum, das überall die schönen Künste verscheucht, oder zu Grunde gerichtet hatte, endlich mit ihnen aus. Es gab sogar einigen, besonders der Mahlerei, Baukunst und Musik, ein neues Leben. Mit der Poesie konnte es sich so nicht vereinigen; aber es ließ doch der Phantasie der Dichter Freiheit genug, auch wenn ihr Verstand gefesselt blieb, die Richtung zu nehmen, die ihrem Geschmacke die natürlichste war; und diese Richtung war dieselbe, die die Phantasie der Dichter im alten Griechenland nahm, so weit eine durchaus verschiedene Angewöhnung und Sitte eine Uebereinstimmung gestatteten. Von Natur, nicht durch Nachahmung der Alten hervorgekünstelt, wuchs der Keim des guten Geschmacks in Italien zum zweiten Male. Das erneuerte Studium der Alten trieb ihn nur zur Blüte. Diese Blüte behielt eben deßwegen die romantische Natur des Keims. Aber der romantische Geschmack wurde doch in Italien dem antiken ähnlicher, als in irgend einem andern Lande. Die Poesie der italienischen Dichter vom ersten Range zeichnet sich, wie die der griechischen, durch die höhere Simplicität, Klarheit und Grazie aus, in welcher alles Schöne natürlich und wie von selbst entstanden, und doch gleichsam aus reineren und geistigeren Elementen, als die ganze wirkliche Welt, geschaffen erscheint und den aufmerkenden Geist über alle gemeine Natur erhebt. Nach rein

ästhetischem Interesse geschätzt, würde die italienische Poesie im Ganzen durch die Idealität ihres Styls in der neueren Litteratur vor jeder andern den Preis verdienen, wenn sie reichhaltiger in ihrem Innern wäre.

---

Druck-

# Druckfehler
## im Texte des ersten Bandes.

| Seite | Zeile | statt | lies |
|---|---|---|---|
| 7 | 8 | Guelsen | Guelfen |
| „ | 12 | ihn | ihr |
| „ | 14 | Guelsen | Guelfen |
| „ | 17 | in den | in dem |
| 9 | 2-3 | äst-hetischen | ä-sthetischen |
| 12 | 24 | überdem | über dieß |
| 13 | 23 | eine | einer |
| 14 | 6 | überdem | über dieß |
| „ | 27 | beliben | blieb. |
| 15 | 23 | aus den | aus dem |
| „ | 29 | den Dichter | dem Dichter |
| 17 | 9 | Tosso | Tasso |
| „ | 17 | Umstände | Umständen |
| 18 | 11 | Tasse's | Tasso's |
| „ | 26 | Lobens | Lebens |
| 19 | 18 | regierten | regierter |
| 20 | 3 | Argoneuten | Argonauten |
| 21 | 24 | verschaft, den | verschaft den |
| 22 | 4 | den den | den |
| „ | 6 | wurdt | wurde |
| 23 | 23 | überdem | über dieß |
| „ | 32 | dann | denn |
| 26 | 23 | so unbekennt | so unbekannt, |
| 29 | 21 | Arriost | Ariost |
| „ | 33-34 | äst-hetischen | ä-sthetischen |
| 30 | 4-5 | — — | — — |
| „ | 19 | sich sich selbst | sich selbst |
| 31 | 1 | den Dichter | dem Dichter |
| „ | 4 | seinen | seinem |
| „ | 15 | Minnesingar | Minnesinger |
| „ | 34 | ihrer | ihren |
| 32 | 23 | einen | einem |
| 33 | 2 | weltlichen | weltlichem |
| 35 | 23-24 | Aest-hetiker | Ae-sthetiker |
| 38 | 6 | überdem | über dieß |
| 40 | 1 | Hagadorns | Hagedorns |
| „ | 5 | hatten | hätten |
| „ | 20 | vereinelten | vereinzelten |
| 45 | 16 | überdem | über dieß |
| 47 | 35 | einfiel | einfiel |
| 48 | 6 | verschledenen | verschiedenen |
| 51 | 13 | befondere | besondere |
| „ | 16 | ein Mittelalter | im Mittelalter |
| 53 | 11 | Stangen | Stanzen |
| 58 | 9 | überdem | über dieß |
| 59 | 5 | ihn | ihr |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Seite | 60 | Zeile | 7 | statt | nichr l. nicht | |
| — | = | — | 10 | — | ihn l. ihr | |
| — | = | — | 11 | — | rs l. es | |
| — | 62 | — | 7 | — | denn l. dein | |
| — | 67 | — | 21 | — | grotrsk l. grotesk | |
| — | 70 | — | 2 | — | ihm l. ihn | |
| — | 71 | — | 6 | — | und l. um | |
| — | 78 | — | 6 | — | Gesandschast l. Gesandschaft | |
| — | 80 | — | 18 | — | Floren l. Florenz | |
| — | 81 | — | 12 | — | Charakeer l. Charakter | |
| — | = | — | 20 | — | Dicher l. Dichter | |
| — | 83 | — | 12 | — | geben l. gäben | |
| — | 89 | — | 12 | — | Modefühl l. Modegefühl | |
| — | 91 | — | 8 | — | ss l. es | |
| — | = | — | 18 | — | elner l. einer | |
| — | 93 | — | 21 | — | ennegische l. energische | |
| — | = | — | 37 | — | der l. des | |
| — | 95 | — | 35 | — | über dem l. über den | |
| — | 96 | — | 2 | — | Erfindung l. Erfindung | |
| — | = | — | 5 | — | solche l. sollte | |
| — | 96 | — | 9 | — | bekannten l. bekannter | |
| — | 97 | — | 24 | — | zuscheiden l. scheiden | |
| — | 104 | — | 18 | — | den l. dem | |
| — | 113 | — | 26 | — | kraft l. Kraft | |
| — | 116 | — | 2 | — | der l. des | |
| — | 124 | — | 23 | — | durch l. "durch | |
| — | 125 | — | 17 | — | zärteste l. zarteste | |
| — | 135 | — | 22 | — | den l. der | |
| — | 146 | — | 23 | — | wirkt l. gewirkt | |
| — | 152 | — | 20 | — | überdem l. über dieß | |
| — | 162 | — | 23 | — | in l. im | |
| — | 278 | — | 17 | — | oberflächig l. oberflächlich | |
| — | 290 | — | 8 | — | Seiu l. Sein | |
| — | 297 | — | 27 | — | seinem l. seinen | |
| — | 299 | — | 8 | — | Meganz l. Maganz | |
| — | 350 | — | 3 | — | italierische l. italienische | |

# Druckfehler

## in den italienischen Citaten des ersten Bandes.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Seite | 56 | Zeile | 5 | der | Anmerk. | statt | ricouosco lies riconosco. |
| — | - | — | 9 | — | — | — | beu l. ben. |
| — | - | — | 14 | — | — | — | lagrinar l. lagrimar. |
| — | 57 | — | 10 | — | — | — | piaceutier l. piacentier. |
| — | 60 | letzte | 3. | — | — | — | spieitel l. spiritel. |
| — | 89 | Zeile | 5 | — | — | — | audare l. andare. |
| — | - | — | 6 | — | — | — | piaugendo l. piangendo. |
| — | 92 | — | 6 | — | — | — | angei l. augei. |
| — | 93 | — | 5 | — | — | — | riua l. ricca. |
| — | - | — | 6 | — | — | — | couven l. conven. |
| — | - | — | 18 | — | — | — | villate l. viltate. |
| — | 100 | — | 1 | — | — | — | gigautou l. giganto. |
| — | - | — | - | — | — | — | coevegno l. convegno. |
| — | 104 | — | 8 | — | — | — | s'i l. s'è. |
| — | - | — | 17 | — | — | — | seu l. sen. |
| — | 111 | — | 2 | — | — | — | scramma l. scranna. |

Seite

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Seite | 115 | Zeile | 22 | der | Anmerk. | statt | speda lies spada. |
| — | 117 | — | 1 | — | — | — | con l. con. |
| — | 118 | — | 4 | — | — | — | coneubina l. concubina. |
| — | 125 | — | 9 | — | — | — | fieri l. fiere. |
| — | 126 | — | 2 | — | — | — | Auselmuecio l. Anselmuccio. |
| — | - | — | 10 | — | — | — | ta l. tu. |
| — | 128 | — | 1 | — | — | — | e l. è |
| — | 131 | — | 3 | — | — | — | un aura l. un' aura. |
| — | 139 | — | 3 | — | — | — | virtu l. virtù. |
| — | - | — | 12 | — | — | — | possone l. possono. |
| — | - | — | 13 | — | — | — | della l. zwei Mal dalla. |
| — | 140 | — | 6 | — | — | — | fa l. fù. |
| — | - | — | 12 | — | — | — | parlera l. parlerà. |
| — | 150 | — | 4 | — | — | — | expertam l. expertem. |
| — | 157 | — | 11 | — | — | — | lanro l. lauro. |
| — | 162 | — | 3 v.u. | — | — | — | dolce l. dolci. |
| — | 188 | — | 1 | — | — | — | audar l. andar. |
| — | 193 | — | 1 v.u. | — | — | — | pascousi l. pasconsi. |
| — | 204 | — | 4 v.u. | — | — | — | altrai l. altrui. |
| — | 219 | — | 10 | — | — | — | no- l. uo- |
| — | 221 | — | 3 | — | — | — | Barbagiani l. barbagianni. |
| — | 256 | — | 6 | — | — | — | sciolte l. sciolti. |
| — | - | — | 6 v.u. | — | — | — | feu l. fen. |
| — | 263 | — | 3 v.u. | — | — | — | ch'el l. ch'al. |
| — | 266 | — | 4 | — | — | — | presuazione l. presunzione. |
| — | 275 | — | 9 | — | — | — | la seconda l. le seconde. |
| — | 286 | — | 8 | — | — | — | Pragne l. Progne. |
| — | - | — | 16 | — | — | — | dolei l. dolci. |
| — | 287 | — | 1 v.u. | — | — | — | Mongibell l. Mongibel. |
| — | 296 | — | 3 | — | — | — | feuto l. sento. |
| — | - | — | 5 | — | — | — | serive l. scrive. |
| — | 303 | — | 11 | — | — | — | chiudensti l. chiudesti. |
| — | 324 | — | 11 | — | — | — | cnore l. cuore. |

---

Statt Mazzuchelli ist überall zu lesen Mazzuchelli.

Eine ganze Stelle ist zu berichtigen in den fünf letzten Zeilen S. 318. Die drei Wörter mit solcher Beharrlichkeit sind auszustreichen, und hinter fort ist ein Punct zu setzen. Was hierauf folgt von daß sie an bis trugen zu Ende der Periode ist auszustreichen, weil es unrichtig ist. Cinquecentisten nennt man die italienischen Dichter, besonders die Petrarchisten, des sechzehnten Jahrhunderts, und nicht wegen ihrer Menge, etwa als ob ihrer fünfhundert wären, sondern von dem *cinquecento* der Jahrzahl. Seicentisten heissen nach dieser Analogie die Sonnetten- und Canzonensänger des siebzehnten J. H. — Eine spöttische Nebenbedeutung scheint freilich diesen Titeln seit ihrer Entstehung immer angehangen zu haben.

---

Stanford University Libraries
3 6105 124 434 981

PN
704
B6
v. 2

| DATE DUE | | | |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

Digitized by Google

Digitized by Google